

Realismo social extremo para el siglo XXI

noviembre 2008 - noviembre 2009

C I N E **sin** *autor* .blog
ideas derramadas



INDICE

Art.	Pag.
1. Travis Wilkerson y aquel antiguo cine del dinero.....	7
2. La Audiovisión de Michel Chion. Algunas preguntas alocadas	8
3. La diseminación de la Película “insuficiente”	
4. La confusa validez del “momento cualquiera”. Leyendo a Comolli	10
5. El campo de batalla de la percepción	12
6. ¿Exhibir u ocultar? El cine; 24 mentiras por segundo. Contra la duración-click de las imágenes ...	16
7. La Clase. Apunte previo. La deriva de la crítica a la deriva La Clase. Déjà vu. El éxito del éxito de un profesor	18
8. Del “modelo Haggard” a la emergencia de un Nuevo Cine Popular. La ruptura de la imagen fílmica del mundo	21
9. Raccord de la realidad y raccord de la imagen. Territorio inconcluso del Making ON	23
10. Atanarjuat en España	25
Primera parte. “Cine de las primeras naciones del siglo XXI”. Rasgos del cine que soñamos .	
Segunda parte. Obligado relevo de Flaherty y Fin del documental occidental burgués	
11. Wiki-peli. Las farsas del entretenimiento masivo. O cómo vampirizar las ideas de los usuarios de internet para simular un corto de coautoría colectiva.	28
Parte 1	
Parte 2	
12. El cine revolucionario de Jorge Sanjinés. Parada obligada para un Nuevo Cine Político	31

13.	Rodar y montar para ver . Making ON. Guión Audiovisual en el CsA de Humanes	33
14.	Cine Inmerso	35
	Parte 1. La Ley impensable del Cine en un país del puro cachondeo Parte 2. Apuntes para un Nuevo Cine Político Suicidio Sinautoral. Ruptura con la creación individualista	
15.	CsA en la Asociación Ventilla del barrio madrileño de Tetúan. Constataciones	40
16.	¿Cómo hacer un cine colectivo en mitad de una red social en constante descomposición?!	42
17.	Apunte sobre Jonathan Rosenbaum. ¿Dónde está el cine?	44
18.	Sobre ¿Qué es el cine moderno? de Adrian Martín. ¿Bazin sin relevo?	46
19.	E 3 (Electronic Entertainment Expo) de los Angeles. ¿Jugar en mitad del desierto? Del espectador al usuario de otros mundos. ¡Viejo y conocido negocio!	48
20.	De la Imagen Política a la Imagen Insurreccional	51
	Parte 1 Parte 2	
21.	Una cortita sobre el cine español, que se pone al día para entrar en el siglo pasado	56
22.	¿Qué significa hablar de cine? El cine sin sus imágenes	58
23.	Imagen Imperial	61
	Parte 1 Parte 2 Parte 3	
24.	La perdurable disfunción de los profesionales del cine. Insistiendo... en un cine realmente popular	68
25.	Pistas sobre el poder vertical en el cine. ¿Por qué insistimos en una estructura jerárquica a la hora de producirlo?	71
26.	¿Cine de magnates o cine de aldeas?	75

27.	¿Qué significa una cámara? Sobre la “nunca inocente” ética del amateur	78
28.	Una idea de cine no es una idea de cine	81
29.	¿Qué significa ser cineasta?	84
30.	¿Qué significa una industria de cine? Pistas no tan utópicas para la creación de una Industria Popular Cinematográfica.	87
31.	¿Qué significa la ficción? Pistas para un desarrollo de la ficción popular. Filmar la micropolítica	90
32.	Sobre esa confusa transnacionalidad del cine. Los raptos de la industria	93
33.	¿Qué significa un espectador?	97
34.	¿Qué significa lo popular en el cine? Sobre ese sutil y cultivado desprecio de lo popular	101
35.	Historia para reaccionar. Contar el cine en tres etapas. Apuntes para una historia sobre la democratización del cine	105
36.	Modelo para armar. Cine posible para las periferias próximas	111
37.	Industria Popular Cinematográfica. Mas pistas para un levantamiento audiovisual.	116
38.	Ja ja ja. Griterío en el gallinero de la Vieja Industria Cinematográfica. La monarquía fílmica y su canibalismo comercial	120

Introducción

1 año de escritura

Hace un año comenzamos la andadura de este blog. El propósito era más bien particular: queríamos generar una idea por semana sobre cine a partir de nuestra visión particular del mismo y más allá de la escritura que desarrollamos para el Manifiesto y las experiencias. Desparramar pequeños textos también para encontrar otros ecos y sobre todo exponer nuestro discurso y hallazgos con los más cercanos.

Lo fundamental del cine no son sus textos sino su proceso total como representación que opera en la sociedad.

Esta publicación contiene los 38 artículos que escribiéramos colocados en orden cronológico tal como fueron saliendo cada semana. Los reunimos todos con la intención de facilitar el trabajo que sabemos que algunas personas se han tomado en juntarlos todos en un mismo archivo.

Mientras escribíamos estas ideas semana a semana nos fuimos encontrando con conceptos nuevos que luego nos dieron mucho que pensar o sobre los que otras personas nos hicieron reflexionar. Ese creemos que fue el mayor hallazgo de escribir rigurosamente cada semana: nos fuerza a pensar más y mejor sobre nuestra tarea.

1

Travis Wilkerson y aquel antiguo cine del dinero.

En el especial Nº 5 de los Cahiers du Cinema se citan algunas notas incompletas de Travis Wilkerson donde hace algunos enunciados interesantes sobre el nuevo cine. Cabe la posibilidad de reflexionar, entonces, sobre el viejo cine que dejamos atrás, el cine a la antigua, el cine que aún colea sobre todo en la industria pero que estuvo desde los mismos orígenes vinculado a las posibilidades de producción que determinaba el dinero disponible.

La era digital ha echado por tierra un sistema de producción como el que retrata Wim Wenders en el film "El Estado de las Cosas", donde un grupo de rodaje se paraliza en Portugal por la falta de dinero que su productor ha dejado de insuflar, y a quien, después de un largo periplo que termina en Los Angeles, el director encuentra en una caravana, huyendo de sus deudores. Dinero flotante imposible de localizar, cuyo responsable opta por una vida nómada para no ser capturado, dinero proveniente de ilocalizables fondos especulativos posiblemente. A saber.

Pero es el viejo cine. Viejo por sus antiguos modelos de producción. El que se hizo (y se sigue haciendo) para la rentabilidad de sus accionistas, para la conquista de una masa indefinida de gente, para la exaltación de sus "directores", para la saturación de las pantallas locales y nacionales del mundo.

El mismo cine del que hablaba en 1929- entre otros -(¡cuánto tiempo!), un poeta y ensayista mexicano Alfonso Junco en El Universal sobre "el cinematógrafo y la invasión pacífica" (en la serie de artículos recogidos en el Libro "Avances de Hollywood "de Jason Borge):

"El poderío fantástico de los Estados Unidos desborda de sus fronteras e inunda todos los continentes, imponiendo sus normas, gustos y maneras por una múltiple expansión -cinematográfica, lingüística, musical, etc-, siempre fácil y penetrante cuando la empuja una mano sagaz y cuajada de dólares."

Vamos, como si lo escribiéramos antes de ayer.

Pues es este cine a la antigua, el viejo cine para la conquista masiva, el enriquecimiento y salvación de sus inversores, de narratividad folletín para el fácil entendimiento del vulgo, con sus antiguos manuales de estética y relato y etc, etc... Este viejo cine que está más que descrito ya, es el que habría que poner al otro lado de la dicotomía que deja abierta Travis Wilkerson. Por ahí andamos. Seremos más explícitos aún. Tomemos estas líneas como simple mención. Después de todo para disparar, primero habrá que ir apuntando. Pero ¡qué poco originales somos! ¿Cuántos han disparado hacia allí y han dado ya en el clavo? Los conocemos y tenemos en cuenta, claro, pero lo que pasa es que el bicho sigue ahí vivito y coleando y a veces uno no sabe si estudiar o intentar matar, así, sencillamente...ja, ja...¡Cómo somos de exagerados! ¡Cómo somos!...

2 La Audiovisión de Michel Chion. Algunas preguntas alocadas

Luego de leer el libro "Audiovisión" de Michel Chion (que no estaría mal releerlo) donde hace una recopilación de sus investigaciones sobre las relaciones entre el sonido y la imagen en la percepción humana, nos queda dando vuelta esa idea de que muchas de nuestras experiencias actuales con respecto al audiovisual ya no se ven, sino que se "audioven" y que el acto se presenta como una percepción específica: la Audiovisión.

El libro por momentos parece un lucidísimo intento de recordarnos algo así como un "había una vez un ser humano que tenía dos sentidos, oído y vista, acostumbrados a contemplar por separado el mundo sonoro y el visual" (exagerando, claro, salvo en caso de invidencia o sordera siempre tenemos los dos activos).

Pero es verdad que hoy día "audiovemos" productos y obras culturales audiovisuales a troche y moche. Es decir, creaciones que se valen de las dos materiales, sonoro y visual, para producir representación discursiva. Al cine le costó lo que le costó capturarlos sincronizadamente y hacer con ellos lo que hizo. De ahí todo lo que siguió o se agregó. Nos preguntamos si, a base de tanto entrenamiento, nos damos real cuenta de haber desarrollado este Aparato perceptivo específico de la Audiovisión. Que hemos mutado, vamos.

Siempre se enseña el aparato de la vista y el aparato del oído. ¿Pero el aparato de Audiover?.

Las relaciones contaminantes entre ambos sentidos para producir, juntos, determinados efectos en nuestro interior son, de todo, menos simples. Y mucho nos aventajan los que llevan un siglo conquistando dicho aparato (el mismo en que tardó en generarse la mutación).

Y ya, si nos asomamos a las generaciones nacidas en cunas de nuevas tecnologías, pues vamos bien. Ya no leen, se queja bastante el sector docente envejecido, que siempre parece querer introducir a las nuevas generaciones, no al mundo de las herramientas con que conviven, sino al mundo de las herramientas en que han vivido ellos y ellas. El mundo que ya no es.

La alfabetización (aprender a leer y escribir) ha sido la gran batalla de la concientización crítica, cosa entendible pero no menos discutible. La era de la palabra escrita que se hace circular en ese artefacto libro, con su coherencia de signos y lectura. Libros que, aún hoy, ni siquiera, tiene la mayoría de la población de muchos países como se los tiene en el mundo (iba a decir desarrollado pero mejor digo democrático-consumidor capitalista - por no estropearlo y ser educado).

Pero, si ya esto puede ser polémico, ¿qué hacemos con el mundo de la Audiovisión cultural?

Podemos preguntarnos si las generaciones urbanas nuevas que capturan la realidad desde cualquier dispositivo con absoluta rapidez y que, igual de rápido, manipulan, editan y hacen circular sus opiniones mediante elementos audiovisuales (musicas, voces, sonidos,

fotografías, videos casi instantáneos) no son tribus que en el futuro se expresarán más con Audioimágenes que con palabras escritas o leídas.

Audioimagen, después de todo, es una buena y útil célula comunicativa, básica para construir abecedarios y movernos por el planeta de la Audiovisión que nos plantea Michel Chion.

Audioimagen: unidad mínima de expresión que combina una imagen con uno o varios sonidos (incluida la voz humana) o un sonido con una o varias imágenes (incluida la palabra escrita) con las cuales se puede crear un discurso audiovisual o cinematográfico.

El cine y el audiovisual en general no son más que flujos, secuencias pensadas de Audioimágenes para expresar nuestras percepciones y concepciones del mundo.

Bueno, cosas que nos ponemos a pensar. Le daremos más vueltas, claro.

3

La diseminación de la Película "insuficiente"

Richard Dyer analiza "Las estrellas cinematográficas" en el libro que lleva este nombre.

Nos quedamos en el capítulo 6 cuando dice que "la imagen de una estrella se crea mediante textos mediáticos" y los enumera: promoción, publicidad, película, crítica y comentarios.

Es cierto que la película tiene en esta "cadena de producción" de la "imagen de algo o de alguien", un lugar distintivo pero no único.

Hablamos de una imagen fuerte que produce efectos no desestimables y que nos habla con claridad de que aunque es cinematográfica no la produce solo un film que circula. Imagen cinematográfica creada fuera de ella, producida por otra cantidad de textos, en su afuera.

Su afuera, significará, imaginamos, en la mente del espectador conquistable. Si el dinero fluye bien y en gran cantidad, en el sistema industrial: la promoción prepara, la publicidad difunde y repite, llega la película y reafirma, aparece la crítica y la consagra y finalmente coletean los comentarios para dejar su eco. O todo se da simultáneo.

Es un sistema de producción. El canon de la manufactura fílmica.

Dyer cita en páginas anteriores una frase de Edgar Morin: *"Las características internas (del sistema del estrellato) son las más importantes del capitalismo financiero e industrial a gran escala. El sistema del estrellato es, ante todo, fabricación... las técnicas industriales han convertido definitivamente a las estrellas en una mercancía destinada al consumo de masas"*

Fabricación metafilm, decimos. Exhaustivo trabajo pre y post película. Preventivo y post-traumático. *"Lo que va a ver usted es esto... ¡véalo!.... ¿vio como lo vio?... pues, eso"*.

Pero si nos ponemos a pensar, las películas hechas para la conquista masiva, también responden a los mismos parámetros. Hay que hablar, entonces, de la caducidad de estas maniobras del imperialismo cinematográfico.

¿Y si volvemos a la idea de que una película es todo lo que se hace para producirla, distribuirla y exhibirla y es también los efectos sociales que produce?

Si diseminamos la representación a la complejidad de su elaboración y existencia, quizá rompamos un poco la mirada del espectador pasivo que alucina mirando un film. En la misma película podríamos incluir la negociación del accionista con el productor, la vida del ayudante de producción que gana una mierda por su trabajo, o las reacciones de unos jubilados a la salida de una exhibición que dicen que se lo han pasado pipa. Por decir algo.

Después de todo es la misma industria del cine la que actualmente marca la pauta de que es insuficiente ofrecer a "los consumidores" la sola película. Hay que ofrecer esce-

nas del rodaje, entrevistas, opiniones de expertos, trailer promocional, ruedas de prensa con periodistas. Todo un cine-pack. La propia industria cede ante la incontrollable evidenciación de la información. Y ¿quién ha dicho que una entrevista sobre la película, o el propio rodaje, no son también la película?

Es una manera de liberarnos un poco de tanto batiburrillo y canon productivo. Hay posibilidad de película donde hay una cámara y una firme disposición a hacerla. Las biografías no son la vida del biografiado o la biografiada, son solo una miserable síntesis de la vida que se escapa. Una película son solo los restos ordenados y antojadizos de un sistema de producción, puerta de acceso a un complejo social y económico que lo posibilitó. Pero esto no es nada nuevo. Ya sabemos que hemos abandonado aquella antigua caverna donde las sombras eran el único espectáculo posible. Aquella antigua película está agonizando porque agoniza el sistema de cómo producirlas. Hagamos circular el saber hacer películas. Okupemos el Cine haciéndolas.

4

La confusa validez del "momento cualquiera". Leyendo a Comolli

Leemos en los escritos de Jean Louis Comolli hablando del cine directo: *"La utopía del cine directo, después de la Nouvelle Vague y de los primeros films de Jhon Casavettes es el de (re)familiarizarlo... Los primeros films de los los Lumière ¿no eran acaso primordialmente films familiares?...algo del sueño vertoviano de una vida filmada de improviso..."*

En estos últimos meses nos tocó hacer un Documento fílmico de hora y media sobre la okupación de una casa por un grupo de jóvenes en Madrid.

Pegamos la cámara a los simple, al sistema de gestos, al microacontecer cotidiano, a los segundos y luego montamos las secuencias. Cine familiar para uso de sus protagonistas. Pero luego nos encontramos con una especie de resistencia a encontrarle a aquella pequeña película, su validez. Prejuicios a la hora de verlo pensando en exhibirlo.

Posiblemente se trata de una validez comparativa, búsqueda desesperada del valor de secuencias ¿sin historia? ¿sin mensaje? ¿sin ideología?. Los y las jóvenes de la okupa, discutieron al verlo sobre su valor político y dudaban de la posible utilidad de una película sin ese "discurso político evidente".

Las preguntas nos surgieron en el propio acto de "ver para montar": ¿La vida cotidiana tiene historia?. ¿La contemplación de la vida en tiempo real tiene sentido narrativo y discurso ideológico incorporado? ¿No será que le exigimos al acontecer una concordancia con los discursos, relatos, ideologías aprendidas, sentimentalidades narradas, que vienen como espectros despóticos y fantasmas malolientes a exigirnos "el sentido de las cosas" sin dejarnos contemplar el simple acontecer de nuestra "microcotidianidad"?.

Un cine de "momentos cualquiera" ¿no es cine? o ¿estamos entrenados para ver, a veces, estupidamente, lo cotidiano como si fuera una historia, una exposición ideológica, una narración coherente, un relato que cierra?

Volvemos a Comolli: *"se trata de quitar la máscara de las convenciones o -mejor- del juego de roles que a través de las expresiones económicas y políticas dominantes parecen haber dejado de lado toda autenticidad en las conductas, las prácticas, los cuerpos, las palabras"*.

Ahora nos hemos obsesionado. Cada vez pegamos más la cámara al detalle y nos olvidamos del tiempo. "Filmar para ver", se llama el libro que citamos y que recuerda la máxima godardiana. Pues "montamos para volver a ver".

Antes, lo que nos interesa es seguir viendo la preparación lenta de un cigarro, el muro que está derribando la italiana en la okupa, el water lleno de mierda que están destacando ahí al lado el otro compañero, el aplauso exitado por el enganche de la luz, el

abrazo de cariño en mitad de los escombros, el silencio cansado del que se ha dormido en un sofá lleno de polvo o la policía grabada por un minúsculo agujero cuando aparece en la puerta y nos amenaza por apuntarles con nuestra cámara desde la azotea.

Si para algo nos sirven estas armas del registrar, es para ver cada vez mejor. Para ejercitar la contemplación desprogramada de lo cotidiano sin tanta farsa espectacular e ideológica. Si para algo nos obsesionamos con montar películas sobre el microacontecer de los seres que queremos, es para asegurarnos, por lo menos, de que no nos quiten la validez de nuestros "momentos cualquiera", la validez del gesto que ¡claro que es político, siempre!, la validez de documentar nuestro cotidiano para tener algo que no nos haga olvidar lo discreto y continuo de nuestra vida.

Después de todo, las formas capitalistas de ser necesitan personas sin memoria y la cámara nos sirve para no seguir ese cínico juego.

Eso... ¡ que estamos grabando!.

5

El campo de batalla de la percepción

Agradeciendo a Miguel su comentario al último artículo "...Ecos de Comolli" (leerlo debajo) nos quedamos con la idea que apuntaba: sobre el cine como una "pedagogía de la percepción". Un apunte que nos ha precisado las ideas.

Es verdad que el territorio donde batalla el cine y donde estamos trabajando para crear rupturas, es el mismo donde la cultura audiovisual dominante y corporativa, con sus procedimientos inapelables e impositivos y como ejército que ataca a la población sin muchas armas con que defenderse, campa a sus anchas.

Es importante definir este sitio de la actividad cognitiva como zona acorralada, para poder concebirla como una zona a liberar. Hemos estado escribiendo este fin de año dos artículos para la revista Espai en Blanc de Barcelona y estamos enunciando teóricamente la idea del "Suicidio Sinautoral" y la figura del "Sinautor" como "Kamikaze cultural y político" que hace su acto de inmolación, desaparición activa y creativa, para provocar en las personas concretas con las que se propone hacer un film, un estallido, una reorganización, un replanteo en la forma de ver y oír y de verse y oírse. Cuando se publique ofreceremos el enlace.

La conexión más importante que hacemos aquí con la idea de Miguel es constatar que el campo donde el Sinautor se suicida culturalmente, el terreno que elige para su estallido es justamente ese "campo de la percepción".

Hace unas semanas volvimos a ver "He nacido pero..." de Ozú (1932) y que diferente trabaja la percepción en una película como ésta, así como en las de otros muchos autores actuales como Abbas Kiarostami, Kim Ki-Duk, Philippe Garrel o Lisandro Alonso.

Los films son complejos sistemas audio-iconográficos ofrecidos a las personas para tener una experiencia, un encuentro que les permita explorar también sus propias vivencias, su propia visión de las cosas.

En el artículo sobre la Audiovisión hablábamos justo del entrenamiento que a lo mejor deberíamos plantearnos del órgano perceptivo del audiover. El Cine sin Autor, en su proceso de realización, comienza con la crisis socio-cinematográfica del rodaje, crisis de roles, crisis de las formas de producción fílmica habituales y uniendo esta idea, decimos ahora, "crisis de la percepción" de los y las participantes del film. Crisis de la percepción, tanto en el Dispositivo-Autor como en las Personas del Film, ya que no se plantean cánones ni formas preestablecidas para la película que se pone en marcha.

Esta crisis de la percepción, de la forma habitual de ver y oír las creaciones audiovisuales y cinematográficas y de producirlas, es la que constituye el aprendizaje colectivo que buscamos recorrer juntos, cineastas y no cineastas. El debate continuo sobre la representación que se expone en los Documentos Fílmicos del CsA es un territorio de imágenes y sonidos permanentemente reformulados en su montaje, buscando la conformidad de estos con las personas protagonistas y gestoras de la película. Intentamos huir de la "sobre-codificación" de la que habla Miguel, en la práctica, en la vivencia de la experiencia de creación, huyendo de lo sabido, de lo que audiovemos diariamente. Buscamos una creación que se descubra formal y estéticamente durante y hasta el final del proceso, impregnar la representación de intereses cotidianos y necesidades surgidas de la vida de las personas.

Es en sociedades amaniatadas por la estimulación audiovisual constante, donde a la percepción la entendemos como un campo de batalla y experimentación, un punto de partida sobre el cual edificar, haciendo una película, el resto de las construcciones ideológicas, las nociones sobre las relaciones humanas, el gusto estético, los textos mentales y cualquier otra forma subjetiva que permita reconocer la diversa y compleja composición que tiene la vida.

6

¿Exhibir u ocultar? El cine; 24 mentiras por segundo Contra la duración-click de las imágenes

Comenzando el año, discutíamos este fin de semana acerca de si el proceso de Cine sin Autor que empezaremos hacia fin de mes en un instituto de Humanes, en Madrid, debíamos o no exhibirlo progresivamente en la red y nos pareció evidente que no. Pero otra vez nos asaltó la exigencia de tener que explicarnos un poco más a fondo buscando una coherencia más allá de lo evidente.

En un momento tan sorprendentemente exhibidor elegimos la no exhibición. Ante la fiebre del mostrar, elegimos el ocultamiento, ante la circulación fascinantemente delirante de imágenes y sonidos vamos a optar por la detención del material audiovisual. Detención creativa y productiva en lo real de las personas del film con la que construiremos la película.

¿Para qué, para quién mostramos documentos audiovisuales?. ¿En qué consiste hoy, la eficacia de un film, realista?

Estas pocas respuestas no son posibles de responder en la duración de nuestro **"tiempo-mental-clip"**.

Hemos elegido un cine hecho desde y con la realidad y hemos definido un **"Cine de inmersión"** (cuya función es ser film- herramienta, representación para ser intervenida, debatida, discutida y re-creada socialmente) en lugar de un **"Cine de exhibición"** (cuyo esfuerzo se concentra en la exposición del logro autoral sin posibilidad de modificación alguna) el viejo cine del que hablamos.

Y si queremos que las imágenes se vean impregnadas de circunstancias personales, sociales, tendrá que ser el espesor de esas personas con quienes las producimos el que en algún momento nos lleve a respondernos juntos, juntas, cuando, cómo y a quién mostrarlas. Acto de responsabilidad pre-exhibicionista frente al instantáneo y morboso click que pone a circular una pieza audiovisual o cinematográfica en pocos segundos para que se incluya en las grandes autopistas planetarias del entorno virtual.

No es que estemos en contra de la exhibición sino en contra de un tipo de exhibición automática y fácil.

El primer sitio donde exponemos Documentos fílmicos de lo real en el Cine sin Autor es en lo real del escenario que lo produce. Allí mueren esos materiales para ser re-creados por los protagonistas en su circunstancia.

Pretendemos apostar porque las personas que estén haciendo el proceso socio-cinematográfico, hagan un camino de apropiación y responsabilidad sobre la representación fílmica que en algún momento comenzará a circular, haciéndose pública.

Y ese camino progresivo de un *"cine habitando y creciendo primero entre personas cercanas"* nos sumerge en una especie de calma contra la excitación exhibicionista, nos aísla para trabajar mejor, para ver y oír mejor aquello con lo que entramos en relación.

Apostamos por una imagen oculta que lentamente deberá evidenciarse desde la respon

sabilidad crítica del sujeto social que la crea. Imagen crecida en clandestinidad, imagen que conspira.

Estamos trabajando en un “**entorno real**” social y no está mal que lo distingamos con claridad del “**entorno virtual**” de la red comunicativa. Una habitat que tanto nos fascina como nos sumerge en complejos aislamientos sociales.

Algunos de los Documentos fílmicos que construimos el año pasado saltaron rápidamente a la red porque así lo decidieron sus gestores y gestoras, pero no dejamos de quedarnos como mudos mirando aquellas piezas perdidas en el ciberespacio, como autómatas del hipertexto.

Sabemos que la tensión del cuadro de una imagen está también en el poder de todo lo que ya no nos dejará ver, lo que nos oculta, lo que ha dejado fuera, la verdad del mundo que no supo o no quiso atrapar.

Aquella famosa máxima de Godard de que “un film son 24 verdades por segundo” tiene su evidente complemento porque también “un film son 24 mentiras por segundo”, 24 engaños, 24 ocultaciones sobre el mundo.

Si en lo oculto germina la fantasía. ¿Por qué apurarse a mostrar una imagen nacida en lo real sin que haya germinado lo suficiente entre sus protagonistas, para que por lo menos sea un poco más verdad y un poco menos mentira?

7

La Clase. Apunte previo. La deriva de la crítica a la deriva

(¿Por qué no la habrán traducido al español como *"Entre los muros"* que es su título en francés *"Entre les murs"* más sugerentemente provocativo?, ¿será que en el idioma español no hemos vinculado aún la vieja tesis de lo carcelario de los sistemas educativos?)

Lo primero es que no hemos visto la película aún, con lo cual, no hablaremos de la película. Nos interesa hacer referencia a algunos rasgos de su forma de producción y al cansino tema de lo documental y lo ficcional al que el Nº 19 de los Cahiers du Cinema se dedica dejando un buen espacio para esta película.

Decimos cansino tema porque nos preguntamos realmente: ¿hasta cuándo vamos a seguir haciéndonos preguntas sobre el cine, que más que análisis parecen ecos fantasmales de una crítica del pasado o que deberíamos ubicar en el pasado?. ¿Será que si preguntamos durante décadas la misma cosa evitamos desgastarnos en fabricar nuevas preguntas?

Si, aparte, los autores de La Clase dicen con claridad que la hicieron basándose en un libro de François Bégaudeau, sobre el que - comentan - *"creamos una estructura recuperando partes del libro y creamos personajes que iban a tener un papel importante... Luego organizamos talleres de improvisación... con alumnos del Instituto ... del que salieron los protagonistas de la película."*

- ¿Hubo guión tradicional?- Si, si... durante el rodaje, yo les daba a los alumnos-actores algunas frases recogidas del guión, aquellas que me gustaban lo suficiente como para escucharlas en la película...(aunque) los alumnos nunca leyeron el guión..."

- Se han podido leer comentarios diciendo que los actores se interpretan a sí mismos, que por eso son tan creíbles... ¡En absoluto! -contesta-

Pues la película parte de un libro, escriben un guión, forman actores específicamente para la película, introducen diálogos del guión y pata tén pata tán. Pues, quizá más que documental se parezca a las primeras películas de Cassavettes ya que la riqueza que comenta Cantet, parece consistir en la captación de cierto nivel de improvisación de los actores y actrices, de dejar ocurrir lo inesperado durante el rodaje, que no está mal.

Pero lo real, ese instituto, los chavales del instituto, el barrio y los alrededores sociales del instituto, parece que "no han intervenido la película", (repetimos "intervenido, modificado la película"), no la han hecho suya al parecer. No sabemos si los beneficios irán repartidos entre los productores, actores, directores, participantes y el propio instituto, el escenario real. Lo real... bueno, lo real es posible que quede sepultado bajo los procedimientos habituales del cine convencional.

Y no lo decimos como defecto sino como el procedimiento conocido. Es una película de ficción. La realidad es el paisaje pasivo de una creación pertenecientes a extraños.

Aquí tenemos a otra oscarizable como *"Slumdog Millionaire"*, demandada por una asociación de defensa de los derechos de los residentes de chabolas ("algunas personas de la realidad", suponemos) donde se filmó, por que *la película describe con mal gusto a los residentes de las barriadas pobres de la India.*

Quizá, por ser justos y ya lo veremos, *Entre les murs* es una película sobre el autor del libro y profesor protagonista de la película. El sí gozará de muchos efectos y beneficios,

como corresponde. Allí ahí un dato de realidad no despreciable. La impresionante Ser y tener de Nicolás Philibert ya había pasado con creces estas fronteras dentro de una institución escolar.

La pregunta final de la entrevista a Laurent Cantet no tiene desperdicio: *“¿Podrá volver a rodar de otro modo después de esta experiencia de intercambios entre la ficción y la no ficción?”*...y nosotros le responderíamos : *¿podría definirme con claridad usted, a qué se refiere con “no ficción”... para así, después de esta mínima aclaración, a lo mejor, podríamos empezar una entrevista interesante?*

Iremos a verla.

La Clase. Déjà vu. El éxito del éxito de un profesor

Por si nos quedaban dudas sobre la ausencia de lo documental.

Vimos La Clase. Es una película de ficción sobre la problemática que viven los profesores y concretamente el profesor François en su clase.

Es una buena película “de ficción del montón” casi rodada en primeros planos que tiene un buen mosaico de gestos que alimentan el flujo de imágenes. Película claustrofóbica sobre las vivencias del profesor con sus alumnos en el aula, que apenas ofrece planos del exterior del patio casi siempre mirados desde una ventana. No hay exterior en la película.

Su grado de realismo está depositado en la posibilidad ofrecida a François Bégaudeau (profesor, escritor y oh, crítico de Cahiers du Cinema, casualmente) de representar su propio papel. Una especie de doble recompensa. Recompensado por su libro con premio y ventas. Laurent Cantet lo recompensa con hacer una película donde se represente a sí mismo. Una vez más el cine hecho sobre un libro premiado y vendido, con seguridad de difusión y rentabilidad. Una vez más la fórmula comercial cabalgando la realidad.

Otro dato de conexión con la realidad del instituto ha sido el taller de improvisación ofrecido por Cantet a alumnos y alumnas para crear los personajes que ayudaran a la reconstrucción del profesor François. Deseamos que este taller haya traído efectos en los y las jóvenes despertando vocaciones para futuros actores y actrices por lo menos.

Fuera de la ficcionalización que hace de sí mismo el profesor François, muy buena, no vemos otro dato de conexión con la realidad. Los alumnos y alumnas no corrieron la misma suerte ya que ninguno pudo, por lo que cuentan sus autores, ficcionar su propia vida (ninguno lo merecería seguramente, ningún ha escrito un libro traducido a más de 15 idiomas para merecer tal gesto de un cineasta, creemos).

Una buena ficción comercial para debatir y alimentar lo ya sabido. Para qué más. Lo importante era adaptar las conflictividades del profesor escritas en el libro que ha alcanzado el éxito.

Servirá para mucho debate y para poca crítica del sistema educativo, imaginamos. El propio Sarkozy felicitó a Laurent Cantet, su director, y alabó el filme. Con lo cual, cualquiera puede darse por satisfecho. Éxito, dinero, premio en Cannes y la bendición del mismísimo... No nos vamos a poner, encima, quisquillosos y a pedir que la realidad del distrito XX de París donde está el Instituto François Dolto, con su gente y su conflictivi

dad social, venga e impregne la película. A ver si nos la cargamos y hemos gastado en balde 2.300.000 euros. ¡Cuánto cuesta grabar a un profesor en un aula, buf!.

Nos olvidábamos. ¡Qué inconscientes!. Un tercer dato de realidad que comenta un artículo de El Mundo:

“La película ha tenido efectos ajenos al propio cine. Por ejemplo, Aïssata Ba, madre de Boubacar Touré, uno de los muchachos que interpreta a los alumnos, llevaba sin papeles desde su llegada a Francia desde Mali, en 2003. Pero la apadrinó Cantet, miembro de Red Educacion Sin Fronteras y el 28 de mayo de 2008, tres días después de que La clase ganara en Cannes, la policía le confirmó que tramitaba el caso.”

Es que en el cine de hoy, con 2.300.000 euros, se consigue hasta “la promesa” de la policía de que comenzará a tramitar los papeles de una ilegal que salió en una película. El cine tiene eso: consigue lo imposible...

Pero no estamos bromeando, con ese dinero, nosotros hubieramos implementado un laboratorio permanente de cine autogestionado para los propios chavales y chavalas del barrio. Y si alguno piensa que exageramos, ¡por favor!, que haga cuentas. ¡Que ya está bien!. ¡Que no somos estúpidos!

Se acabó. Que no queremos perder más el tiempo.

8

Del “modelo Hagggar” a la emergencia de un Nuevo Cine Popular.**La ruptura de la imagen fílmica del mundo.**

El cine popular siempre ha sido el cine que los burgueses han querido inyectar a las clases más bajas. Incluso los empresarios o productores más arriesgados suelen hacer sus películas pensando en sus necesidades y como mucho en las “las audiencias” que imaginan.

El público inicial del cine, sobre todo de las tres producciones occidentales más importantes (francesa, inglesa y norteamericana) fue el bajo pueblo, obreros, artesanos, inmigrantes sin recursos.

Si hoy día nos encontráramos con un productor independiente como el William Hagggar de los primeros años del cinematógrafo (films entre 1900-1905) (que tenía su propia barraca para exhibición de las películas que él mismo fabricaba artesanalmente y dirigida a un público fundamentalmente de mineros de la propia localidad), lo tomaríamos como una especie de utopía cinematográfica envidiable, como opción de cine local.

Pero aún así, la estructura de aquellas primeras empresas familiares británicas respondían al mismo esquema: personas de bien haciendo cine para obreros y artesanos.

Es curioso. Si buscamos “popular” en el diccionario de la RAE aparecen estos significados por su orden:

1. adj. Perteneciente o relativo al pueblo. 2. adj. Que es peculiar del pueblo o procede de él. 3. adj. Propio de las clases sociales menos favorecidas. 4. adj. Que está al alcance de los menos dotados económica o culturalmente. 5. adj. Que es estimado o, al menos, conocido por el público en general. 6. adj. Dicho de una forma de cultura: Considerada por el pueblo propia y constitutiva de su tradición.

Si como pueblo entendemos lo que dicen los del cementerio de la RAE, “clases sociales menos favorecidas, menos dotados económica y culturalmente, público en general”, -“personas cualquiera” que decimos en el CSA- “popular” vendría a ser una actividad, objeto, proceso, fenómeno que “le pertenece” “que procede”, que es “propio de”, que está “al alcance” de estos grupos sociales desfavorecidos, de esas personas cualquiera carentes de sus medios de producción... los perdedores de siempre, vamos.

Hace tiempo que venimos pensando en “lo popular del cine y en un nuevo cine popular”. El Cine nunca le ha pertenecido a las personas comunes y corrientes. Y es verdad que recién hemos entrado en la era de la autoproducción cinematográfica, posible.

Un NUEVO CINE POPULAR, en pleno siglo XXI, desde el CSA, lo soñamos como una cinematografía gestionada en toda su complejidad por las clases más desfavorecidas de un lugar específico. Por personas cualquiera de una localidad, producido y gestionado en sus barrios y asociaciones, en sus familias, en las escuelas y grupos de amistad, para ser exhibido, en primer lugar, en su propio entorno. Algo así como “el modelo Hagggar pero sin Hagggar”. Es cierto que quizá el problema no sea solo los medios técnicos que hacen el cine, sino el sistema de red social que lo posibilitaría y que es la que está destruida como posibilidad social productiva, sobre todo en nuestros habitats urbanos.

Algún listillo metido en los mundos televisivos y de avanzadillas bla, bla, bla de la red, una vez nos decía que la gente ya puede producir sus propios videos y exhibirlos en la red sin problemas, como explicando que este planteo de minorías y mayorías era un poco anacrónico. Por nuestra parte, creemos que estamos muy lejos, a pesar de estas idiotas profecías, porque el mercado ha democratizado un poco la venta de aparatejos y su uso, pero poco más. Pensemos que si solo una cuarta parte de la población mundial a día de hoy, unos 1400 millones de personas de los casi 7 mil millones que somos están conectadas a internet, ¿cuántas serán quienes pueden organizarse y agarrar pequeñas cámaras para comenzar a crear sus producciones audiovisuales y cinematográficas y reflejar su propia visión de las cosas?

Que una o uno pueda bañarse todos los días, no significa que la humanidad entera haya accedido de una vez a la ducha. Y es que a lo mejor tampoco nuestra ducha es el único camino para quitarse la mugre del día.

Si estuviéramos ante la emergencia organizada de un Verdadero Cine Popular como el que imaginamos, significaría que la estructuración productiva de este mundo estaría saltando en mil pedazos y con ello la imagen fílmica que tenemos de él. Y la verdad es que, mirando bien alrededor, creemos que esto no está pasando.... ¿o sí?, listillo de pacotilla.

9

Raccord de la realidad y raccord de la imagen.

Territorio inconcluso del Making ON

Estábamos en la cuarta sesión de la película que iniciamos en Humanes con una decena de jóvenes de la localidad que se reúnen en el Instituto del pueblo cada semana.

La tercera sesión la dedicamos a filmar una primera escena que sugirieron ellos y ellas: la entrada a clase de dos chavales que llegan tarde por estar fumando en la parada de bus que queda frente al Instituto, el enfrentamiento verbal con dos conserjes que están en la entrada ((profesoras que ellos involucraron en el momento en que creábamos la escena) y momentos previos y posteriores de la clase mientras esperan a un profesor que no llegará nunca, con una conversación larga entre dos chicas que hablan de sus cosas y mientras otro joven, Mohamed, hace unas tareas apartado de todo lo que ocurre. El mismo que había propuesto en la primera sesión comenzar la película con él llorando en el cuarto de su casa, sin saber explicar las razones.

La grabación fue un emocionante caos de voces, conversaciones cruzadas y puestas en escena en mitad de la calle y dentro del aula. Los y las jóvenes le imprimen toda su intensidad a cada sesión.

Cuando comenzamos a ver el material para editar, nos encontramos con ciertas cosas que nos llamaron la atención. El material revelaba algunos momentos de continuidades entre la ficción (la escena propuesta y protagonizada que intentábamos crear y grabar) y la realidad (lo que ocurría en el antes y el después de grabarla). Voces, comentarios, pertiga para allí y para acá, indicaciones de todo tipo, enfrentamiento con un profesor que se encontró derrepente siendo grabado y se retiró molesto, sugerencias de diálogo, autobús que tapaba el diálogo mientras grabábamos la escena, etc, etc.

Generalmente siempre dejamos una cámara grabando. Mucho material no servirá, como siempre. Pero hay algunos momentos, no muchos, en que las reacciones entre el dentro y el fuera de escena no se distinguían con claridad.

Uno de esos momentos se da en el aula. Terminado el diálogo espontáneo de dos chicas que grabamos con cámara en mano, otro joven comenzó a discutir su forma de aparición en el plano. No hubo corte en su actitud y por momentos parecía la misma escena.

Nos empezamos a preguntar entonces ¿donde cortar cuando sucede esto? y la escena simulada de repente tiene continuidad, en el mismo escenario, con la reacción o el diálogo real que le sigue.

La realidad no tiene raccord, es un continuo, claro. Generalmente en el cine, cuando la escena es ficcionada hay un momento de corte que lo determina el gusto del director o directora de acuerdo a sus intenciones narrativas, como es lógico.

Son justamente en estas fronteras del raccord de la realidad y el raccord de la intención fílmica donde nos interesa trabajar cada vez más.

Quizá no es verdad que la realidad no tenga cortes, sino que, simplemente, su latido o su respiración tienen otro ritmo, diferente al de la narración provocada, esperada o sugerida por la ficción o la narrativización de lo intencional-racional. La realidad de

las personas también pasa derrepente de una circunstancia a otra. Algo termina y algo comienza siempre. Pero no necesariamente responde a nuestros caprichos, lógicas y expectativas. No podemos cortar el amor y el dolor cuando se nos antoja. No podemos parar las reacciones cuando los hechos están siendo vividos. No somos máquinas.

Nos interesa explorar esta especie de adivinanza del *raccord* de la realidad (de cuando ella termina realmente) y el *raccord* de nuestra intención de cámara y de escena. Nos interesa saber cuando en realidad estamos interrumpiendo grotescamente los hechos que contemplamos y cuándo estamos sabiendo intuir al latido de la realidad y sus momentos y lo estamos registrando tal cual.

Aunque nos cuesta aún planificarlo bien, dividimos las tres cámaras con funciones diferentes. **Cámara uno**, atendiendo estrictamente a la historia que los y las jóvenes han planificado rodar y que comienza y termina entre el clásico "acción y corten" que dicen espontáneamente con su literatura traída de los rodajes clásicos. **Cámara dos**, segunda cámara de escena y primer círculo de realidad. Apoyo en segundo plano de la escena planificada y seguimiento continuo de lo que le rodea antes y después. **Cámara tres**. Un ojo de conjunto, alejada, tomando el todo. Intentamos captar el *raccord* natural de la vida. Es lo difícil, quizá, de hacer películas en *MAKING ON*.

Por eso sería que Cassavettes demoraba tanto en cortar una escena una vez que acababa. Justo él, que tanto indicio de la intensidad y locura de la vida nos dejó en su mejores películas.

10

Atanarjuat en España

Primera parte. "Cine de las primeras naciones del siglo XXI". Rasgos del cine que soñamos.

A finales de marzo anuncian el estreno.

Hace unos años atrás habíamos leído sobre esta experiencia de los Inuit de Canadá y Atanarjuat, su película del 2001. Casi diríamos que fue la primera vez que en nuestras búsquedas por un Cine diferente nos encontramos de golpe con la utopía en las narices. Por supuesto que solo podemos hablar sobre la poca información que tenemos. Pero nos parece lo suficientemente significativa. Casi todas las experiencias parecidas las hemos ido encontrando en su mayoría en el mundo indígena latinoamericano. Mientras en el cine de raigambre occidental seguimos ensimismados infantilmente en nuestras creaciones narcisistas, dice Norman Cohn, el único miembro fundador de Igloodik Isuma Productions, que no es de origen Inuit y que un día se quedó a vivir allí, que *"desde hace cuatro milenios, los indígenas Inuits han utilizado la cooperación como un medio de producción y de supervivencia; valorando, el consenso y la continuidad, por encima del individualismo y la competencia"*.

No es extraño que de estas formas de vida surjan otras formas de producción cinematográficas. ¡Qué va a ser extraño!

Dicen que este tipo de cine fue denominado como "cine de las primeras naciones del siglo XXI" (en Canadá se denominan "Primeras Naciones" a las comunidades indígenas). Pero mejor transcribimos aquí los rasgos de producción que figuran en su página web española e invitamos a sus propios enlaces. Creemos que estas experiencias nos adelantan los rasgos del Cine que tendrá que venir pero que ya empieza a estar aquí:

"Atanarjuat se rodó en Inuktitut, el lenguaje de los esquimales, con un reparto únicamente inuit y bajo condiciones extremas. Conseguir esto, con un modesto aunque profesional presupuesto de 1.9 millones de dólares, requirió fuertes conocimientos del Ártico..."

Conseguir el máximo rendimiento de este reparto y equipo requirió crear una "cultura de producción" inuit: sentido del humor, valentía, mucha paciencia, espíritu de cooperación y trabajo en equipo, en lugar de control al estilo militar. A lo largo de milenios, los inuits han aprendido que las personas no pueden dominar la realidad. Nuestro objetivo no era imponer las convenciones cinematográficas del sur en nuestra peculiar historia, sino permitir a la historia moldear el proceso cinematográfico a la manera inuit. Por esta razón escribimos el guión siguiendo un proceso único de autenticidad cultural. Primero grabamos las versiones de los ocho ancianos narrando la leyenda tal y como sus ancestros se la habían transmitido oralmente. El equipo de escritores de Isuma, cinco en total, las combinó en un solo tratamiento detallado en lengua inuktitut e inglés, consultando con los ancianos para asegurar la veracidad cultural y con nuestra asesora narrativa en Toronto, Anne Frank. Se siguió este mismo proceso bicultural y biligüe desde el primer borrador hasta el guión final.

El equipo inuit de Atanarjuat, la Leyenda del Hombre Veloz combinó profesionales experimentados con principiantes que adquirieron las habilidades profesionales necesarias

para el establecimiento de una industria de cine en Nunavut. Un pequeño equipo de profesionales de la industria del sur instruyó a miembros del equipo local en maquillaje, grabación de sonido, continuidad, escenas arriesgadas y efectos especiales.

En total, en la producción participaron como actores, personal técnico y ayudantes, aproximadamente 60 indígenas inuits de Igloolik. El empleo y el gasto local aportaron más de 1.5 millones de dólares a la economía local de la comunidad.

*Este film fue la piedra angular para una industria cinematográfica en Nunavut. Con una tasa de desempleo del 60% y diez veces el índice nacional de suicidios, en Igloolik se merecen y necesitan desesperadamente estos beneficios económicos y culturales "*Seguiremos con esto.

Segunda parte. Obligado relevo de Flaherty y Fin del documental occidental burgués.

Canadá 1922. Comunidad inuit. Canadá 2001. Comunidad inuit.

En 1920 el Cine europeo (el estadounidense había rechazado por cinco veces su película, parece) se asombró con lo que aún ni se llamaba documental, cuando Robert Joseph Flaherty, joven canadiense explorador de yacimientos mineros volvía luego de largos períodos de filmación, con una sorprendente película: *Nanook el esquimal*, donde mostraba rasgos de la vida de una familia de esquimales de la Bahía de Hudson.

Desde entonces el documental occidental burgués no dejará de parecerse a esto en su gran mayoría: una persona o equipo extraña se sumerge en una realidad social que no es la propia y recoge con su cámara lo que se encuentra allí para devolverlo a los espectadores urbanos de cine de otro sitio que se sientan pasivamente a observar "aquel extraño mundo", que no es más que "aquella visión subjetiva de unos cineastas que pasaron por allí y recogieron imágenes y sonidos". Aún hoy no terminamos de apartarnos de esa mentalidad voyeurística en la mayor parte de los documentales donde los protagonistas son paisajes pasivos, sobre todo a nivel de los beneficios sociales, profesionales, monetarios, culturales que un documental produce.

Por supuesto que la profundidad del trabajo de Flaherty no fue una simple vanalidad de intromisión. Para el film de *Nanook*, pasó prácticamente dos años y medio conviviendo con el cazador y pescador que encarna al personaje.

"Si se trata de filmar a gente distinta a uno, es imposible que actores o actrices pueda reflejar con todo su histrionismo profesional la vida al natural de los moradores, que pueden interpretar sus propias vidas sin interés comercial"

Seguramente que su forma de trabajo fue el más exigente acercamiento a una realidad desconocida que se podía lograr con la tecnología de los años 20.

"Lo que deseo mostrar es el antiguo carácter majestuoso de estas personas mientras ello sea posible, antes de que el hombre blanco destruya no sólo su carácter sino también el pueblo mismo."

Casi ochenta años después, significativamente, nos encontramos otra vez con una película que tiene como protagonistas a los Inuit . Y estos lo dicen con total nitidez al comienzo de su página web: *Jóvenes y ancianos trabajan conjuntamente para mantener el conocimiento de nuestros ancestros vivo*. Parece que el mal augurio de Flaherty no se

cumplió y el hombre blanco no pudo acabar totalmente con aquellas personas y su cultura. Por lo menos en parte. Flaherty se alegraría de esta noticia.

Los Inuit ya no son solo protagonistas, sino que los nuevos tiempos tecnológicos y seguramente su dignidad y trabajo sobre todo, les ha permitido convertirse en sus propios productores y distribuidores hasta desarrollar un enclave cinematográfico propio. Ya no necesitarán a los "hombres blancos" para darnos a conocer su visión del mundo mediante el cine. ¡Han liberado a su propia región de la intromisión del cine imperialista. Del Viejo Cine.!

Y si no, imaginemos por un instante que llega a la comunidad Igloodik de hoy uno de estos equipos de vampiros cinematográficos para hacer un documental al uso sin conocer su situación. Ja, ja, ja... y descubra derrepente que aquel pueblo al que quisiera retratar para sus estúpidos manejos subjetivos, resulta que se encuentra con una población con sus propios cineastas locales. Sería como ir hacia una comunidad pensando en una tribu de salvajes y resulta que se encuentra con un pueblo que tiene una productora de cine independiente, ISUMA, con oficinas en Montreal y representación internacional en Nueva York.

Pero pensemos que el "Modelo Igloodik" no es una casualidad aislada y si bajamos en el mapa nos encontraremos con el "Modelo Boliviano" que comienza posiblemente con el trabajo de Jorge San Jinés y se expande hasta el actual foco de producción del CEFREC donde desde hace décadas vienen liberando sus comunidades del imperialismo audiovisual y produciendo su propio video y su propio cine".

Y podríamos seguir enumerando "modelos de producción in situ" e imaginando que cada localidad, barrio, población o comunidad se pueden organizar lentamente de esta manera.

No tenemos que ser grandes soñadores para pensar que el Viejo Cine, es un asunto que podrán mantener las grandes corporaciones y todos los y las autoras que sigan repitiendo como loros sus manuales de producción. Pero no evitarán que les pongamos, por más bellas e interesantes creaciones que nos ofrezcan, el rótulo de Viejo Cine. Para que se acostumbren y no se ofendan, porque éste cine seguirá siendo tan maravilloso como antiguo, anacrónico y pasado. El Viejo Cine del negocio burgués para la sola Exhibición autista que se hacía antaño y que muchos y muchas continúan produciendo.

Y ya que nos hemos puesto las botas, hemos estado desempolvando para la escritura del segundo Manifiesto del Cine sin Autor en el que estamos, por ejemplo, el libro "Teoría y práctica de un cine junto al pueblo" de Jorge Sanjinés, escrito en el 79 y a ver si nos animamos a comentar algo. Solo por demostrar que algunas de las cosas que estamos planteando no son para nada nuevas, sino, simplemente, viejas ideas aplastadas por la cínica perversidad del capitalismo audiovisual.

Pues claro que seguiremos con esto.

11

Wiki-peli. Las farsas del entretenimiento masivo.

O cómo vampirizar las ideas de los usuarios de internet para simular un corto de coautoría colectiva.

Parte 1

Ja, Ja, Ja. Perdamos un poco el tiempo con los listillos de siempre.

Proyecto patrocinado por la Mahou y dirigido por los listillos corbacho y cruz, el Dispositivo-Autor que capitalizará (vampirizará) y gestionarán las ideas de decenas o cientos de usuarios y usuarias. Suponemos que la consigna *"Esta peli la hacemos entre todos"* incluye a todas las mujeres también. Será un lapsus. Nos cuesta a "todos".

Los listillos, dice su página, *"escucharán e implementarán las mejores propuestas"*. Es decir, en calidad de sabios profesionales, decidirán según su criterio, (técnicamente se diría, según lo que se les salga de los cojones) para luego comenzar a hacer partícipes a los usuarios y usuarias enganchadas a su culto, mediante novedosos procedimientos nunca antes vistos: "votación", "comentario" o "sorteo". El enganche es que quienes participan de su circo cinematográfico creerán que han hecho una película con los listillos y podrán ostentar en caso extremo (si salen beneficiados con el sorteo, claro) con decir haberlos visto de cerca y en caso sumo, ¡el orgasmo de haberse rozado con ellos sintiéndolos amigos!. Democrática manera de asegurar el pensamiento de que "votar" las ideas de los famosos es participar en la construcción y producción de algo con ellos. Para no perder las formas de la democracia capitalista-representativa de elegir pasivamente "políticos y programas". No vaya a ser que suframos algún desvío anarquista y decidamos bajar del burro a los listillos mediáticos y pierdan una oportunidad más de saturarnos con su presencia indispensable y sus necesarias "ideas profesionales".

"Podrás vivir el proyecto mucho más de cerca escribiendo comentarios y siguiendo los resultados de las votaciones y participando en los sorteos".

A ver. Vivir es vivir y ser espectador disfrazado de usuario frente al teclado no es vivir, es *"ser espectador disfrazado de usuario"*. Cualquiera que haya estado en rodaje sabe lo excitante que es, cuando se vive como propio, claro. Cuando se toman las cámaras, se planifican todos los asuntos de rodaje, se discute in situ, se opina sobre asuntos técnicos, se trabajan a conciencia las ideas previas... etc, etc. Así que vivir, lo que se dice vivir...(como aquel chiste del medioevo que cuenta que al llegar a las puertas de un monasterio se solía gritar ¡quién vive! y que desde dentro una vez alguien respondió: ¡vivir, lo que se dice vivir... solo el superior!)

Lo bueno, es que todos y todas los "enganchados a la ficción de estar rodando una ficción" recibirán una "Agenda de Co-director". Importante. Sí. Una agenda de Co-director. ¿¿??

(Puf, cómo cansa escribir sobre esta patochada).

A ver, busquemos el lado positivo, es decir, el lado capitalista del cine, el del puro entretenimiento. Es solo un corto. No pasa nada. Corto viene de Cortos, así en general. Veamos, por ejemplo, el presupuesto. De la inversión de dinero que hará la Mahou. Suponemos que los listillos no cobran, claro. Estamos tratando de ser positivos. Ya con el valor simbólico de extender su inteligencia y aumentar los caudales promocionales de su imagen suponemos que se habrán conformado.

Busquemos. Eee.. hhh... mmm. click. click. click... mmm...click. click.

Pues, no sé, no dice nada de todo este asunto. No conocemos muchos directores profesionales que empiecen a rodar sin conocer el presupuesto que manejan (o por lo menos el que no manejan). Pero, bueno, se les habrá pasado. O no lo verán importante. El único inconveniente, que vemos, es que sería interesante como aprendizaje de los futuros co-directores (y as, suponemos), que entendieran las complejas relaciones entre un capital técnico-monetario disponible y la producción de la película. Por ese vicio antiguo que existe en el cine de planificar la realización, vamos, que tampoco es por ponernos pesaos.

Relación entre el capital con que cuenta la producción y las posibilidades reales de hacerla habrá, creemos.

En fin, como nos estamos vaciando de tanto hablar del vacío. Mejor vamos a dedicarle otro rato de risas en otro momento. ¡Nuevas formas de espectacularización del capitalismo audiovisual aplicadas a la red! ¡Qué divertidamente cínico!. Merece un poco de atención más ¿no?.

Vamos al water, hacemos cosas más interesantes que estas y seguimos.

Parte 2. Las farsas del entretenimiento masivo. Con incorporación de un o una fan de la Mahou

Mientras volvíamos sobre el tema nos vino una interferencia "anónima" de un o una fan de la mahou enojado/a que transcribimos por lo de simpática y reveladora que tiene dicha interferencia:

"Para empezar, el masculino se usa como genérico en español. Puede que no estés de acuerdo con ello, pero el que así lo usa no tiene porqué ser machista, idiota o habersele olvidado.

Por otra parte, la Wikipeli no es cine, es una campaña de publicidad de Mahou. Si tú eres quien, con tu larga crítica, le das trato de cine, te desacreditas a ti mismo y a tu blog.

Gafapastismo del malo. Vas de guay y te quedas en chachi."

Entonces y siguiendo con esta "campaña de publicidad de Mahou" que utiliza como medio palabras cinematográficas como peli, corto, director y co-directores, rodaje, cine, para mercantilizar la "herramienta cine" (vaciar de contenido para trasformarlo en mercancía de venta), queremos agregar que justamente era esto a lo que hacíamos referencia con el nombre del artículo, que ahora vemos acertado, claro: "farsas del entretenimiento masivo". Farsa porque como el comentario de esta persona desenmasacara (se lo agradecemos mucho, si, si) no es Cine, aunque le llamen peli, no es cine aunque le llamen "corto", no es Cine, aunque promocione que "todos" serán "co-directores". Serán extrañas coincidencias. El comentario revela entonces que en realidad los espectadores-usuarios serán co-directores de algo que "no es cine". Es decir, "co-directores de un corto-excusa, que no es un corto", que es simplemente una campaña publicitaria para

vender más cerveza. Algo así como “co-directores de la nada”, pero bueno, esto ya es pura chulería.

Si solo es publicidad ¿para qué utilizan lenguaje cinematográfico? ¿O es que los “profesionales del cine” no saben las complejidades del medio y dicen peli como si hubieran dicho berenjenas?

Justamente, con la ayuda de este comentario (gracias de nuevo) podemos percibir mejor el perverso y vaciado funcionamiento de esta publicidad que fagocita la idea de hacer una película participativa para vender sus cositas.

No-descubrimos-absolu-ta-men-te-na-da.

Y eso es lo que nos da por comentar. La rentabilidad mercantil no conoce fronteras. La estructura jerárquica y vertical que pone siempre a famosos y famosas en la cúspide de su delirio para enganchar masivamente a personas cuya única función es ser colgajos humanos que permitan ampliar el espectro expansivo de ventas de su artículo de consumo. Asqueante por donde lo miremos.

La farsa de divulgar un discurso de “co-autoría”, cuando es evidente que es inviable por más que los infantiles spot publicitarios quieran vender payasísticamente que será una peli participada, es algo a lo que estamos acostumbrados, claro.

Parece que basta con decir “es que es una campaña publicitaria” y que estos procedimientos mercantiles son incuestionables y están exentos de utilizar lo que se les venga en gana como contenido o medio con tal de lograr colocarnos más productos.

Pues, pensamos que no. ¿Se puede tener un pensamiento contra-publicitario, supongamos, en este espectacularizado país y ante toda la patochada corporativa empresarial que nos invade? ¿o no?.

La verdad es que llevamos tiempo estudiando y sobre todo utilizando en la práctica la “herramienta cine” con toda su complejidad, en procesos de autoría colectiva, (lo que llamamos en el Cine sin Autor, Sinautoría) y sabemos (por el trabajo en terreno) de lo complejo y desafiante que es un trabajo de esta naturaleza, que tiene varios antecedentes en la historia poco contada del cine. Justo de eso veníamos comentando a propósito de una película participada que se acaba de estrenar en España como Atanarjuat.

Por eso cuando nos encontramos con la farsa de la co-autoría colectiva lo comentamos respetuosamente de la manera en que comenzamos en el artículo anterior: Ja, Ja, Ja... Sobre todo cuando los listillos “lo venden” como que esta co-autoría es un proceso fácil, instantáneo y posible, desde el arrogante púlpito de las marcas.

Pero no pasa nada por soportar una campaña más en el demencial concierto del corporativismo fagocitador del mercado de consumo.

¡Cómo cansa habitar el universo vaciante y cínico de la publicidad!. Puf.

12

El cine revolucionario de Jorge Sanjinés. Parada obligada para un Nuevo Cine Político

Para la escritura del segundo Manifiesto del Cine sin Autor, además de estar implementando los trabajos, seguimos interiorizando la propia historia del cine. Hemos estado repasando algunas películas de Jorge Sanjinés y releído aquel manifiesto que publicara en 1979: "Teoría y práctica de un cine junto al pueblo" donde relata sus experiencias con el grupo Ukamau.

Transcribiríamos con gusto muchísimos de los pasajes para que el lector pudiera entrar en estos textos verdaderamente desafiantes, pero aquí solo hacemos comentarios rápidos y reflejos de nuestras lecturas.

Momentos de radicalidad aquellos, en una coyuntura de enfrentamientos explícitos a nivel político con el imperialismo capitalista de Estados Unidos y el papel que el cine podía desempeñar. Ya sabemos que los tiempos han cambiado. A veces no sabemos distinguir si han cambiado tanto en la profunda estructuración de un orden económico injusto y demencial.

Pero lo que nos cuesta admitir es la evidente falta de memoria, frente a muchos de estos hallazgos realmente importantes a la hora de realizar un cine de transformación social eficaz y seria.

Fue la propia práctica de querer rodar en comunidades indígenas bolivianas que sumergió al equipo de Sanjinés a una maduración de su práctica y la llevó a una realización que integró con su método reconstructivo a los propios y las propias indígenas de las comunidades donde rodaba.

Las narraciones sobre los propios conflictos del equipo de realización revelan cómo fueron encontrando a través de los rodajes las soluciones a muchos problemas y con la propia gente específica. Nos muestran a cineastas con una exigente autocrítica, con verdaderos ejercicios de humildad y con una altura moral y política bastante inhabitual incluso en aquellos momentos.

Sus resultados no solo los llevaron a un tipo de realización donde integraron a los y las indígenas en el proceso de realización, a su involucramiento emocional, a su participación en la construcción de los guiones, sino que dieron origen a películas realmente impresionantes como *El Coraje del Pueblo* o *La nación clandestina* entre otras.

Estas experiencias y análisis progresivos les llevaron a romper con el cine de siempre, individualista e imperialista. Los riesgos políticos y económicos que corrieron en cada película y otras tantas claridades que revelan en el manifiesto, siguen siendo hoy, verdaderos caminos por donde necesariamente tiene que pasar cualquier intento cinematográfico que pretenda algún grado de subversión y radicalidad.

No se trata ahora de trasladar recetarios de una época a otra como si fueran fórmulas de actuación que aseguren un Cine revolucionario.

A la luz de estos textos, creemos que en la sociedad capitalista-urbana, democrática-occidental en la que estamos tratando de explorar caminos de realización que integre a "personas cualquiera" en todo el proceso de producción de un film, debemos correr,

quizá, el camino inverso al de Sanjinés. En ellos, la identidad indígena colectiva acabó reventando el modo burgués de hacer cine, tanto a nivel técnico como a nivel de sus contenidos. En nuestras sociedades, donde la fragmentación y destrucción de los diferentes tejidos sociales son algo más que evidente y nos vemos inmersos en una sociedad enfermizamente individualista, donde también el cine se basa en autores individualistas que no hacen más que mostrarnos sus alquimias mentales y afectivas, sus devaneos formales y estéticos, sus problemáticas e intereses personales, sus poses de autómatas desenganchados de cualquier realidad específica local y colectiva que jamás someten sus obras al veredicto y participación de sus próximos inmediatos, vemos que el camino de un cine subversivo pasa entre otras cosas por una práctica que haga justamente lo contrario: que vacíe al autor individual y le quite su lugar de autómata privilegiado, que abra espacios de relación diferentes y nuevas durante el propio proceso de producción de la película que puedan incidir en las relaciones extra-cine, que utilice métodos reconstructivos y proyectivos de las vivencias de las personas protagonistas para que puedan gestionar mejor sus experiencias, que se lance en reflexiones estéticas serias dentro y con el colectivo que produce y protagoniza el film para liberar el territorio mental ocupado por el capitalismo audiovisual de la televisión y el cine corporativo, permitiendo crear su propia representación... y tantas cosas más que estamos redescubriendo en nuestra práctica y que intentamos teorizar en nuestros escritos.

Más cosas estamos anotando ya para el 2º Manifiesto de CsA donde intentaremos sentar las bases de lo que solemos llamar el Cine Inmerso, como una nueva propuesta de Cine político para el siglo XXI que hemos comenzado. Pero aún nos falta mucho trabajo. En eso estamos.

13

Rodar y montar para ver . Making ON.

Guión Audiovisual en el CsA de Humanes

Hace unos días mirábamos los 15 minutos de making off que ofrece la página sobre la última película del argentino Lisandro Alonso y nos sigue pasando que muchas veces nos entusiasma de igual manera los documentos de los rodajes tanto como la película misma. Cuando vimos hace unos años el documental A week with Kiarostami de Juji Mohara sobre el rodaje de El viento nos llevará del director iraní, encontrábamos una continuidad emocional muy grande con la propia película.

El rodaje, la construcción de películas por pequeñas o grandes que sean, es una de las cosas que deseamos, digamos, democratizar, colectivizar, compartir con esas "personas cualquiera" que deseen o acepten la aventura de la propia representación fílmica. Justamente, en el making off de Alonso, se ven algunos ensayos grabados y las sugerencias de dirección que le hace el director al protagonista de la escena. Casi (o sin casi) un guión audiovisual que podría luego verse, suponemos, como herramienta de trabajo. En Humanes hemos llegado a la 9ª sesión y las obligaciones de estudio y de trabajo de los y las jóvenes del lugar, con quienes estamos haciendo la película que aún no tiene nombre, detendrán el proceso hasta mayo. Es el tiempo social del que hablamos en el Cine sin Autor, es decir, los ritmos y tiempos de las personas protagonistas. Tenemos ahora que esperar pacientemente sus momentos. Todo puede pasar. Incluso que no podamos continuar con la película si los y las jóvenes no salieran de sus obligaciones. Algunos están buscando trabajo y, si lo encuentran, podría obstaculizarse el seguimiento. Esperamos que no. Esperamos llegar al verano ya que se eligió ese momento para hacer un intensivo que permita acabar.

De todas maneras, ahora es cuando vamos a aprovechar, el equipo autor para trabajar las más de 20 primeras horas de grabación de sesiones y escenas que hemos venido realizando y escribir sobre esta experiencia que nos ha llenado de alegrías y aprendizajes durante casi 3 meses.

Hay varias cosas que estamos escribiendo ya pero una más general que nos ha enseñado la práctica y queremos compartir, viene de la última sesión donde el debate sobre la trama argumental y los errores detectados por las y los jóvenes en la construcción de las escenas llevó a la conclusión de que una vez que terminemos con ellas, deberíamos volver a rodar todo nuevamente para solucionar una multitud de errores que han ido detectando una vez vieron el montaje de lo hecho.

Es claro que estamos trabajando un guión audiovisual como el que comentábamos arriba.

Resulta muy estimulante ver como desde la primer sesión donde ni nos conocíamos y no teníamos en común más que la intención de hacer una película juntos sobre sus vivencias o visiones de las cosas, en los últimos encuentros hemos llegado naturalmente a un nivel de autocrítica colectiva, de discusión constructiva, de confrontación de ideas, de comprensión y apropiación por la propia experiencia del funcionamiento técnico de las

cosas, de sinceridad. Esto ha hecho de la experiencia en Humanes un agradable y rico trabajo.

El Guión Audiovisual o la Pre-película elaborada colectivamente, nos resulta de gran utilidad en la medida de que permite con pocos recursos, ver y oír el film en versión 1.0 para luego, madurar en el grupo y con una visión de conjunto, su duración, sus lógicas de montaje, su coherencia temática, la preparación eficaz de las escenas, lo que sirve y lo que no, etc. pero ya no sobre un guión escrito o ideas abstractas sino sobre un material que nos aproxima eficazmente al film que imaginó y quiso hacer el colectivo.

“Rodar y montar para ver” sería la máxima. La Película Previa permite una representación bastante aproximada de lo acordado por las personas que protagonizan y dirigen el film. Es parte de los Documentos filmicos, casi su culminación antes de comenzar a definir la Película final. Una película-guión que permite ver con más exactitud las correspondencias entre lo imaginado y lo representado, tomar opciones, desanimarse o alegrarse, cambiar todo o parte.

Al final, nos van a atraer más los rodajes como experiencia social que las propias películas.

Es una broma, claro. Ya hemos dicho muchas veces que entendemos el cine como un sistema de producción que va más allá y más acá de la película editada.

A ver que nos depara todo esto.

14

Cine Inmerso

Parte 1. La Ley impensable del Cine en un país del puro cachondeo.

Nos cansamos de escuchar el discurso infantil de la crisis del cine español y tenemos que soportar a los acomodados de la industria cultural, los profesionales del pequeño reducido oficial, quejarse como si la producción audiovisual y cinematográfica estuviera en peligro cuando lo único en peligro es su güeto privilegiado vinculado a las productoras e industria cinematográfica del Viejo Orden. ¡Panda de ridículos con sus tertulias televisivas egocéntricas y autocomplacientes!

¡Pero si la producción cinematográfica nunca ha estado más viva y más diversa!

En mitad del estallido de formatos y mutaciones tecnológicas de toda índole, cuando hasta las propias corporaciones están promoviendo festivales de cine hecho con móvil, cuando hay una producción efervescente de películas digitales de todo tipo y tamaño, cuando vivimos en medio de "videos-clicks" de duración y estética cualquiera, repasamos la propia ley del cine del 2007, el texto mental con que el Estado piensa sobre el asunto cine y nos resulta un pesado dinosaurio que no hace más que buscar definir cómo alentar, proteger y subvencionar a la misma industria de siempre con las mismas prácticas de siempre.

No tenemos espacio aquí para explayarnos pero la ley intenta regular y fomentar al "sector" (creadores, productores, personal técnico y artístico, industrias técnicas, distribuidores, exhibidores y empresas videográficas).

Al mismo tiempo que define, creemos que limita y excluye. Si hay un sector definido, hay un afuera del sector que no entra en el amparo de la ley, es decir, que no es considerado por el estado como potencial o efectivo sujeto productor de obras y cultura audiovisual digno de ser apoyado.

Citemos solo un ejemplo. En su Capítulo 1, Disposiciones Generales, artículo 4, en su apartado de Definiciones nos encontramos con una serie de codificaciones de lo que la Ley entiende como formatos: Película Cinematográfica, Otras obras audiovisuales, Largometraje, Cortometraje, Película para televisión, Película española, Serie de Televisión, etc...

Nos hace pensar en una especie de conceptos arcaicos referidos, obviamente a las formas de producción de la industria. Un texto que ya establece, entonces, un dentro y fuera de la Ley. Que si tiene una duración de sesenta minutos o superior, que si formato 70 mm, que si 8 perforaciones por imagen, que si personal creativo, que si operador de televisión, que si sala de exhibición como local o recinto abierto al público mediante precio.... uf...

Los/as afuera de la ley, la gente común, podrían merecer alguna vez un espacio de fomento y aliento para sus producciones.

Vamos a detenernos un momento de una manera propositiva. La definición que se ofrece como Película cinematográfica dice: *Toda obra audiovisual, fijada en cualquier medio o soporte, en cuya elaboración quede definida la labor de creación, producción, montaje y posproducción y que esté destinada, en primer término, a su explotación comercial en salas de cine. Quedan excluidas de esta definición las meras reproducciones de acontecimientos o representaciones de cualquier índole.*

"En primer término destinadas a su explotación comercial", dice. Es decir que una producción destinada a otra cosa ¿no es amparable para un Estado democrático- delirante - irrepresentativo y de cachondeo capitalista? Sí, ya lo sabemos, no lo es.

Cambiemos el texto de la ley. Por ejemplo. Si la definición de película pasara a ser:

Definimos como película a *toda obra audiovisual que provenga de y genere procesos sociales en su forma de producción y siempre que en dicho proceso se fortalezcan las redes sociales, políticas, culturales y emocionales de los lugares específicos donde se pongan en práctica estas experiencias de película.*

Y (ya que estamos) podría decir: *El estado apoyará preferentemente este tipo de obras colectivas nacidas de asociaciones e instituciones locales, grupos organizados para ese fin, escuelas, casas de cultura, etc. gestionadas por vecinos y vecinas de cada localidad que trabajen de forma horizontal con profesionales del cine y la creación audiovisual.*

Otro apartado podría dejar una posibilidad de apoyo al Antiguo Cine Individualista, para que no desaparezca:

El texto podría decir *El Estado apoyará solo en menor medida a aquellas creaciones que no generen en su producción procesos sociales y culturales como los mencionados y que solo busquen el comercio rentable y la mercantilización de las obras.*

Podría, incluso, establecer un perfil de lo que es una obra de tipo individualista que solo busca beneficiarse del cine tratándolo como negocio para saber de qué estamos hablando.

Si esto fuera realidad y no ficción, quizá empezaríamos a ver a la gente interesada en la producción audiovisual imaginando proyectos colectivos para obtener los beneficios del apoyo que ofrece el Estado español. Quizá, veríamos a profesionales del "sector" imaginando maneras de trabajar en conexión con grupos de personas, instituciones, asociaciones... diseñando laboratorios y talleres barriales permanentes para producir films que necesitarían siempre de grupos reales para su creación, etc.

¡Sí, claro! Muchos exclamarían: ¡Que el capital nos ampare y la virgen de las hipotecas nos proteja! Pero bueno, no se puede contentar a todo el mundo.

Pero es cierto que no le podemos pedir a un partido socialista que haga estas cosas. Sería absurdo, claro. Al PP tampoco, obviamente. Y al resto de los chiringuitos políticos menos. Así que no nos queda más remedio, a los que buscamos que el Cine genere procesos políticos, redes sociales, vínculos emocionales diferentes, rentabilidad de distribución colectiva y otros etcéteras, que hacerlo fuera del texto de la Ley y del amparo de nuestro glorioso Estado español.

No, si al final terminaremos como el chico de Salvaje Inocencia, de Philippe Garrel, que acabó haciendo su película contra la droga con dinero negro del narcotráfico internacional.

En fin, de todas maneras seguiremos con nuestras pequeñas cámaras haciendo nuestras películas y contribuyendo discretísimamente a que este sistema en descomposición reviente de una vez. Por ahí seguiremos.

Parte 2. Apuntes para un Nuevo Cine Político. Suicidio Sinautor. Ruptura con la creación individualista.

No son pocas las veces que nos preguntamos desde diferentes frentes alternativos ¿qué hacer para cambiar las cosas? Es más, creemos que se gasta esta pregunta de tanto hacerla pero sobre todo de tanto “no hacer” algo más que lo urgente o de tanto esperar las condiciones idóneas para una práctica meditada y prolongada.

No dejamos de comprobar como el hiperactivismo militante audiovisual, al que valoramos, muchas veces se disuelve en su propia premura. Incluso las obras de denuncia y contrainformación audiovisual parecen transformarse en una red de microscópicos fragmentos circulantes sumados a la infinita red virtual, a la deriva y espera de receptores. Receptores que ya sea por la coincidencia o rechazo a sus contenidos, permanecen en la misma situación una vez vista la pieza.

La ineficacia de este hiperactivismo militante en el campo de la creación audiovisual, muchas veces, no es un problema solo de este tipo de creaciones sino también de la función que debería operar pero que se diluye en el sobresaturado y casi ilimitado material virtual circulante.

Creemos que un cine político eficaz hoy no puede quedarse en la solitaria (aunque sea solitariamente grupal) elaboración de obras puesta a circular o a exhibir.

En nuestras sociedades occidentales, el Fin del Cine y de lo audiovisual como herramienta transformadora resulta bastante obvio ya. No es el fin de su producción, por supuesto. Pero muy pocas veces un film o una pieza audiovisual nos lleva a accionar en nuestro entorno. Agrega información a nuestra postura habitual y a nuestra manera de estar en las cosas. Hablamos, entonces, del Fin del modo en que hemos conocido y vivido el hecho cinematográfico y audiovisual, ya sea como productores o como espectadores, las dos formas con las que lo hemos experimentado durante la mayor parte del siglo pasado. Emociona, impacta, repele, provoca, informa, irrita, nos hace gozar, estimula, ilusiona y sobre todo entretiene, no importa ya si pasiva o críticamente. Crea opinión, hace pensar. Sí. Es que esta ha sido su función y lo será mientras se produzca de la misma manera. Un cine que muere en la percepción de su expectación. En su acto de verlo. E ahí su muerte súbita. Es el Viejo Orden de lo que llamamos Arte de Exhibición. Obras que se ofrecen terminadas, para que su efecto quede a la espera de lo que pueda producir como tal en personas en general. Luego de expuesta al público, viene el acto de irresponsabilidad sobre la obra. Es decir, cierto desentendimiento sobre su construcción y sus posibilidades en la deriva social. Ya está hecha. ¡Que circule! No nos planteamos pasar del plano individual de lo creado al plano de la re-creación colectiva de la obra. Porque él o la artista individual lo sentirá como una violación de su privacidad creadora. No recogemos los efectos de la obra expuesta para crear otra obra mayor de manera colectiva, de una manera incluyente. Ahí se deja a los espectadores, lectores, receptores que se apañen con sus percepciones. Desperdiciamos, en el Arte de Exhibición antiguo, la posibilidad de crear una red de creación colectiva con quienes entran en contacto con la obra.

Por una razón muy sencilla. Porque la culminación de una obra en la cultura dominante de tipo capitalista, en su forma de hacerse, es el acto individual del o la artista (o del grupo de artistas) y no la generación de un hacer colectivo a través de ella. Es la exaltación del acto particular, el exhibicionismo autoral. Y la medida de eficacia se plantea en términos cuantitativos de público, audiencia, lectores, espectadores y sobre todo de rentabilidad económica para quienes financian la obra y sobre todo de la difusión y distribución de la misma. Pero siempre son formas de producción de lo que estamos hablando.

Un grupo social que piensa y vive colectivamente la vida no va a producir un cine individualista, competitivo y enajenado (los grupos indígenas de los que hemos hablado muchas veces, son un ejemplo de ello, pero no solo ellos). Eso lo producen personas cuyo substrato social es individualista, competitivo y enajenado. Condiciones todas que forman parte del perfil de creación de nuestras sociedades occidentalizadas de producción capitalista.

Pero en estas mismas sociedades que promulgan haber pasado de la era del Espectador (como categoría de recepción pasiva) a la del Usuario (personas que trabajan con las cosas y las utilizan o las reutilizan, que están activas frente a la realidad virtual y la rehacen), pues, sería interesante que nos replanteáramos aspectos profundos de la producción cultural.

Ahora, la ética creadora ya no debería concretarse solamente en actos donde creadores y creadoras exhiban sus obras a personas pasivas que ni siquiera ubican específicamente al momento de hacerlas. Se trataría de preguntarse seriamente. ¿Para quién trabajamos? ¿Para que lo vea quién, cómo y dónde? ¿Para que produzcan qué efectos en quiénes?, ¿Para que usen de qué manera la obra que ofrecemos?

Sí, ¿por qué no? Estamos hablando de la utilidad social, emocional, cultural, política de los objetos culturales que creamos.

Preguntas que son más viejas que el tabaco pero que no dejan de llevarnos a un planteamiento de responsabilidad o irresponsabilidad sobre lo creado y en torno al lugar social dónde son creadas. De elegir entre el autismo creador o la responsabilidad política y social de un creador o una creadora. Que-siem-pre-la-tie-ne.

¿La respuesta-propuesta? Ofrezcamos las obras como procesos-herramientas para su uso a personas específicas. En nuestro caso. Hagamos piezas audiovisuales y películas para gente concreta que pueda apropiárselas y recrearlas colectivamente. Pasemos a ser cineastas y creadores audiovisuales de nuestro descolgado y solitario laboratorio de privacidad subjetiva al sitio social concreto de las personas y grupos que nos rodean. Funcionemos inmersos en un colectivo al punto de disolvernarnos en él para crear la obra de este colectivo. Renunciemos a nuestro aburrido subjetivismo de iluminados. Y esto no quita la continuidad de nuestra labor privada. No, para nada. En serio que no. La hace mayor, la hace plena, la confronta críticamente para enriquecerla.

Es el **Cine Inmerso** que decimos en el CsA. Un cine con productores, cineastas, profesionales y activistas audiovisuales en integración horizontal a gente que acepta o decide realizar sus propias representaciones fílmicas. Un Cine ofrecido como espacio de creación a habitar y construir donde el Antiguo Autor sea un Sinautor, que hace un película sin imponer al sujeto social sus ideas preconcebidas, guiones, intereses estéticos, condicionamientos políticos o de producción, etc. Un sujeto creador que se involucra con el sujeto con el cual quiere crear, al que ofrece sus saberes y herramientas de trabajo para

empezar a trabajar la película. Suicidio del autor individualista, le decimos. Suicidio Sinautor.

Pero es importante recalcar que no se trata de un ejercicio de creación menor del encumbrado profesional que va a crear sus obras de filantropía artística. Estamos hablando de una búsqueda de calidad artística mayor y diferente (estética, discursiva, política), producida en igualdad de condiciones con las demás personas.

Pero es que esto no es nada nuevo, sino simplemente una práctica perversamente postergada. Los intentos de inclusión en la propia realización vienen, por decir algunos, desde la lejana forma de rodar de Eiseintein en el Acorazado Potemkim cuando incluye pobladores de Odessa, del cine tren de Medvedkin grabando obreros y exhibiéndoles en sus asambleas el cine revelado en el propio laboratorio ambulante, de las prácticas de Sanjinés con sus métodos reconstructivos, de los diversos intentos de cooperativismo en torno al mayo del 68 francés en sus producciones compartidas entre cineastas y obreros, de muchas de las experiencias del nuevo cine indígena de las últimas décadas y cineastas como Pedro Costa que se han sumergido en realidades para realizar su obra...

Pero si es que seguimos sin inventar nada.

15

CsA en la Asociación Ventilla del barrio madrileño de Tetúan. Constataciones

El viernes 25 de abril se organizó en el barrio de Tetuán la Primer Sesión de Cine sin Autor que venía preparando Daniel Goldmann con gente del lugar.

Con dudas, como siempre por lo que supone recorrer nuevos caminos. Alrededor de cuarenta personas de diferentes edades se acercaron a la Asociación para ver el “documental sobre Tetúan”. Esa era su expectativa.

Algunos temíamos defraudar porque lo que Dani presentaría allí no era exactamente un Documental sobre el barrio sino una pieza de Autor de casi 15 minutos, fragmentaria, con cinco capítulos: El Capital, Movimiento, Migraciones, Vida y Natural. Cada uno consistía en una sucesión de imágenes representativas del barrio que Dani ha ido recogiendo y mezclando muy minuciosamente durante los últimos meses. Con una estética muy personal, rozando el videoarte en algunos momentos, algunos pensábamos que defraudaría un poco a las personas menos acostumbradas a este tipo de piezas.

No fue así. Dani planteo en el previo al visionado que no era una exhibición de una obra, sino el comienzo de un trabajo que él quería *sinautorar*, es decir, hacer colectivo y participativo. Creemos que eso predispuso a los y las participantes de manera diferente para ver el Documento y que entendieron que no se trataba de solo ver, sino de intervenir la imagen.

La mayoría de las personas se quedaron al debate de ideas posterior al visionado. Fue una hora de reunión donde pudimos recoger 24 propuestas de guionización.

Algunas Constataciones:

a) Se nos hace cada vez más habitual provocar con los Documentos Fílmicos, debates colectivos, incluso entre gente que no se conocía. Hay un camino de creación de red social posible a través de una práctica como ésta que debemos explorar más.

b) Una pieza de Autor sirve para originar un proceso de creación colectiva si el autor decide el camino de la creación Sinautorar.

c) La estética de la pieza puede ser de cualquier índole porque el rol pasivo del espectador o espectadora habitual, se rompe en el pre-visionado cuando el Documento Fílmico no se presenta como algo a contemplar si no como algo a *intervenir* críticamente y sin limitaciones.

d) Las personas, ante un espacio de Vacío Autoral, reaccionan positiva y propositivamente. Sí. Ofrecen sugerencias y apreciaciones que generalmente parten de su vida, su visión y su experiencia.

e) El Autor o Autora gana riqueza ya que comienza presentando su pieza individual, pero acaba con una cantidad de ideas nuevas porque hay muchas propuestas que jamás las hubiera pensado sola. Gana también la propia película en marcha tanto en protagonistas como en escenarios posibles. La gente invita a veces a grabar sus propios sitios, recorridos, intereses, situaciones. Las personas ganan una posibilidad que se les presenta de

repente de ser parte de una película en proceso, habitarla con su vida, integrar sus asuntos.

d) En la Asociación Ventilla Almenara se crearon posibles lazos entre los vecinos y vecinas con las responsables de la asociación, que el Sinautor debe seguir cuidadosamente estimulando como posible red social. Se han colgado en la web

<http://sinfoniatetuan.blogspot.com/> del proyecto las distintas sugerencias con la fotografía de quién aportó la idea para que puedan rastrearse y reencontrarse.

e) Se crea una responsabilidad con la palabra dicha en el debate por parte de las personas porque el Sinautor volverá sobre la sugerencia e intentará materializarla pero en co-autoría con ella, tratando de profundizar en lo que esa persona sugirió, en el por qué de su propuesta.

f) El tipo de Sinautoría que va apareciendo en Tetuán obliga a que la obra vaya tomando una estética fragmentaria, de pequeñas piezas en la que cada una de los o las vecinas vayan apareciendo con su intervención y protagonizando (o coordinando) su propuesta. No ha habido, en este caso, ninguna sugerencia de quitar algo del Documento. Todas las propuestas que escuchamos sumaban, completaban carencias.

Ahora nos queda mucho trabajo y exploración por delante con Sinfonía Tetuán. En principio, una pieza autoral de 15 minutos, se ha multiplicado por 24 fragmentos más que hay que filmar, crear e integrar en un nuevo montaje con el que esperamos volver a reunirnos con vecinos y vecinas del barrio.

Un paso más.

16

¿Cómo hacer un cine colectivo en mitad de una red social en constante descomposición?!

El domingo por la tarde estuvimos visionando 30 minutos de debates de los y las jóvenes con las que estamos haciendo el proyecto de Cine sin Autor en Humanes y pensando una vez más cómo continuarlo. Justo a la noche, vemos que el viernes pasado, Klaudio, uno de los jóvenes, escribió en el foro que tenemos que ha encontrado un trabajo que por el horario le impedirá seguir y dice con su gramática de foro, *" en principio me despido de la peli... spero encontrar otro trabajo ya que ste curro no me convence muxo, y aber si consigo mejor horario ... Bueno un saludo pa toda la gente de la PeLi!!!!*

Y nos quedamos pensando en él. Y también en Mohamed, otro de los chicos que nos llamó aparte hace casi dos meses, para decirnos que contáramos con él, que deseaba seguir pero que el trabajo que había conseguido le impedía continuar. Curiosamente en la sesión siguiente apareció su hermano. Casi lo entendimos como un intento de continuidad, una prolongación de su interés. Pero tampoco su hermano continuó.

Y nos quedamos pensando en él. Y en este estado social de amenaza constante. Los y las jóvenes acogieron el proyecto con gran ilusión, con muchas ganas y entusiasmo. Hemos compartido momentos realmente intensos de trabajo. Con gran alegría además.

Siempre decimos que el Cine sin Autor lo entendemos también como una "circunstancia social de creación". Creamos una crisis de lo normal para iniciar desde ella una creación sin jerarquías y con libertad, algo sencillo pero diferente. Y lo hacemos a través de un proceso de película.

Justamente cuando analizamos el material que hemos ido creando con ell@s, hemos comentado que hay muchos temas de su realidad que no salen en la ficción y las propuestas de guión que han hecho.

Pero a raíz de su problemática social, vemos que una vez más nos equivocamos de mirada. No se trata solamente de que expliciten o no en su ficción, los problemas que atraviesan sus vidas. El encontrar un trabajo precario, sea el que sea, que no ha aparecido como tema de sus propuestas, se hace repentinamente evidente en nuestra película pero no porque el guión lo explicita sino directamente, porque su situación de precariedad les impide seguirla. Los saca de ella. Así, de repente.

El disfrute que les ha proporcionado el proyecto, la ilusión, la explosión de ideas, el sentimiento de estar rodando un film, los encuentros, las risas, la colaboración espontánea, las discusiones acaloradas, los abrazos y besos entre toma y toma, los gritos, la excitación, el descojone ante cada toma fallida, el agarrar las cámaras, el caos, el cargar los trípodes... un universo de detalles que han vivido para crear apenas unos minutos de ficción, se esfuma en esa frase de Klaudio: "en principio me despido de la peli". Lo normal.

Lo normal: que los espacios sociales gratuitos de creación, se esfumen ante la densidad y crudeza de lo real. Lo normal: que el trabajo inerte llame a sus filas. Lo normal: que

tú, chaval, dejes lo que estés haciendo por más excitante que sea, por más ilusionado que estés para disolverte en la gran maquinaria de la nada. Lo normal.

Así que andamos pensando, que a lo mejor no se nos antoja aceptar lo normal. Que a lo mejor agarramos las cámaras y vamos a ver qué pasa con los chavales que se han ido. A lo mejor no se nos antoja aceptar que la ilusión de crear que se ha despertado en el grupo se agote por las incidencias de trabajos de mierda. A lo mejor aparecemos en las casas de quienes nos han tenido que abandonar para que se sigan contando desde su situación. A lo mejor no nos tragamos la frustración con pasividad. A lo mejor el Cine que estamos haciendo tiene esto, que nos permite elaborar la rabia y sublevar las cosas. Es muy posible.

Klaudio se ha apoderado en las últimas sesiones de una de las cámaras y suele poner orden en la grabación de las escenas. A veces no lo escucha nadie cuando grita: Acción. Pero lentamente logra callarnos. Quizá ahora esa palabra signifique otra cosa. Acción. Acción. Acción... Acción...para ver si tenemos la honestidad de movernos hacia él. Casi seguro.

17

Apunte sobre Jonathan Rosenbaum. ¿Dónde está el cine?

Reflexionando sobre este asunto del Fin del Cine, venimos hurgando sobre otros comentarios y críticos que se acercan al tema.

Leemos el libro editado por la editorial Uqbar, Las Guerras del Cine de Jonathan Rosenbaum y encontramos un artículo que se titula: ¿Está verdaderamente muerto el cine?. El crítico estadounidense reflexiona a partir de 5 textos (de Susan Sontag, David Thomson, David Denby, J.L. Godard) que hacen referencia a esta posible decadencia del cine.

Rosenbaum desarrolla en el artículo una lúcida relativización o puesta bajo sospecha sobre estas declaraciones, dejando clara la dificultad y las limitaciones que suponen afirmaciones como éstas ya que implicarían siempre un conocimiento serio en calidad y cantidad, de todo el cine hecho, que permitiera declarar su decadencia o su final. Empresa obviamente imposible para cualquier, incluso, estudioso del cine.

Es interesante ver también como el autor desmenuza la trayectoria de alguna de estas declaraciones para ver su gestación y sus variaciones, según las revistas donde eran publicadas y los sutiles condicionamientos de las mismas.

El cine es visto como el conjunto de películas hechas a lo largo de su historia y por tanto es lógico que desemboque en este tipo de pensamientos. La muerte del cine en este caso se responde a través de si hoy existen las grandes obras y los grandes maestros o no, a través de la encarnación del cine que puede suponer una figura como la de Godard, o a través de la crítica a esa autorreferencialidad de ciertos autores que olvidan siempre en sus reflexiones parte del cine que desconocen.

Rosenbaum deja hábilmente la idea de que aún nos queda por ampliar los umbrales de la crítica cinematográfica porque aún queda por descubrir mucho del cine, incluso del más antiguo, que nunca llega a circular lo suficiente para que se le conozca.

Por nuestra parte, sin embargo, creemos que la decadencia del cine tal como lo conocimos no se reactivaría aunque lleguemos a un hipotético caso de conocimiento y análisis de todas sus películas.

Desde nuestra exploración creemos que el Fin de aquel Cine se debe al Fin de su eficacia transformadora por su forma de producirse, gestionarse y exhibirse.

Si dejamos de entenderlo solo como ese conjunto inabordable de las películas hechas a lo largo de su historia, (que no nos libera, de la responsabilidad de estudiar y ver el todo el cine hecho que nos sea posible), quizá nos deje de ser útil preguntarnos si aquel Cine sobre el que se ha elaborado la crítica y la historia escrita, ha muerto o no.

Nos queda siempre la sensación de que el cine se escapa arbitrariamente a todo encorsetamiento u análisis. Nos queda la certeza de que hay un tipo de Cine que por su forma de producirse ya no puede proporcionarnos efectos de transformación social, emocional, cultural y reflexiva efectiva y que ha muerto porque ha caducado su forma de hacerse. Nos queda, del artículo de Rosenbaum, la idea de una crítica que navega, acertando a veces y naufragando otras en las aguas de un cine movido por intereses más complejos, bajos y ocultos.

Un último y curioso apunte. La cita de Godard que Rosenbaum utiliza dice: *"Aún hoy miro las películas del mismo modo en que lo hacía (en los tiempos de la Nouvelle Vague),*

pero sé que no es exactamente el mismo mundo. Incluso si entramos al cine del mismo modo, no salimos del mismo modo... Pregunta: ¿qué habrá cambiado?"

30 años antes de esta cita, el personaje Paul (Jean Pierre Laud) del film *Masculino-Femenino* de Godard, reflexionaba frente a la pantalla de cine de esta manera: *"Íbamos a menudo al cine, la pantalla se encendía y nos estremecíamos. Pero casi siempre nos decepcionaba... Estábamos tristes, no era la película de nuestros sueños, no era la película total que cada uno lleva dentro, esa película que queríamos hacer y más secretamente, sin duda, que queríamos vivir"*.

Nos preguntamos como Paul frente a este estado de lo cinematográfico, un poco confundidos frente al escaparate virtual de las Imágenes de hoy: ¿cómo hacer esas películas que vemos necesario hacer y mas secretamente, que queremos vivir?

Quizá nos debemos contestar como se contestó Godard en los 60: haciéndolas con la mayor libertad y honestidad que podamos... aunque no lo consigamos más que de a ratos...

18

Sobre ¿Qué es el cine moderno? de Adrian Martín. ¿Bazin sin relevo?

El libro.

Habíamos estado buscando este libro que publicó la editorial Uqbar junto al Festival de Cine de Valdivia de Chile, de uno de los críticos, según dicen, más incisivos de la actualidad, el australiano Adrian Martín. Y fuimos a dar con el último ejemplar que tenían en la distribuidora Tarahumara de Madrid, a los que agradecemos la agradabilísima atención y el detalle de guardarnos ese último ejemplar.

Lo estamos leyendo.

El mismo autor comenta en el principio que este título, de un *"modo algo inmodesto, pero respetuosa y afectuosamente"*... viene a ser como "una secuela del texto clásico de Bazin", *¿Qué es el cine?*, que fue publicado entre 1958 y 1962 como recopilación de sus escritos y cuyas reediciones actuales no dejan de ser un faro para cualquier amante del cine.

Es oportuna y honesta la apreciación de inmodestia y respeto. Porque es verdad que es un libro interesante sobre autores que han marcado la modernidad y la han innovado. Pero carece de la potencia que aún hoy tienen los textos de Bazin al reflexionar hacia la interioridad del propio medio, sus formas de hacerse y el análisis de autores y películas con que fundamenta sus ideas, lo que provoca siempre una apertura increíble de horizontes al lector y la lectora que se sumerja en sus textos.

El libro de Adrian Martín tiene una estructura sencilla en tres capítulos: historias, donde reflexiona apenas sobre algunos rasgos de la situación actual del cine; pioneros, donde analiza a los autores que según él abren el cine a su modernidad; e innovadores, donde analiza autores y autoras que han ampliado más los horizontes.

Pero ¿su título indica que ya no cabe preguntarse ¿qué es el cine? Así, sin más, como lo hiciera Bazin.

La crítica.

Para nosotros sigue siendo la pregunta necesaria, sobre todo para poder también ubicar la situación de este oficio, arte y negocio en el alucinatorio mundo virtual de las imágenes y los sonidos actuales.

Demás está decir que la serie de autores y autoras que analiza capítulo a capítulo (Bresson, Marker, Godard, Polanski y Cassavetes en la parte de pioneros y Raúl Ruiz, Kramer, Akerman, Malick, Kiarostami, Hou Hsiao Hsien, Kaurismäki, Pedro Costa (el portugués), Claire Denis, Kawase, Weerasethakul, Tsai Ming-liang y Oliveira en la parte de innovadores), aunque es un amplio espectro que compartimos, supone un recorrido que no deja de ser oficial y que constituye el gusto cultivado del autor del libro. Algo muy baziniano, también, que el crítico elabore sus reflexiones sobre el cine que aprecia.

Nada que objetar en la medida de que así lo avisa.

Pero nos seguimos preguntando por todo el cine que estalla tanto en contenido, como en los nuevos formatos de producción e incluso en los numerosísimos festivales y espacios de exhibición que siguen explosionando. ¿A qué llamamos entonces modernidad? O será

que tendremos que sospechar también que la modernidad del cine aparecida en los años 50-60 (en la que obviamente estamos inmersos) es una categoría válida pero que ya resulta insuficiente para reflexionar sobre el cine de hoy?

Seguimos necesitando un análisis de las formas de producción actuales del cine dentro del panorama de nueva producción de lo audiovisual en general y en su relación con lo social-político. Buscamos afirmar un nuevo cine para lo político, que reformule también el antiguo cine político y militante. O ¿es que este tipo de cine no entra dentro de la modernidad tampoco?

Nos resulta insuficiente una reflexión como la de Adrián Martín que dice dejar atrás una "política de los autores" para ubicarse en su análisis desde una "poética de los autores". ¿Este es el paso que hay que dar? ¿El análisis de lo poético en el cine de autor?

La cita curiosa

La encontramos en el artículo 3 de la primera parte, "Título de propiedad", que por supuesto la tomamos para reflexionar desde nuestro terreno particular del Cine sin Autor. Adrian Martín arriesga algunos interesantes desafíos y dice:

"la idea de 'buscar del autor' es un poco absurda, porque no es necesario buscar muy lejos... La cuestión del 'auteurismo' según se lo formuló hace cincuenta años ya no constituye una cuestión importante ni apremiante.

...todavía creemos en las poderosas palabras "una película de...", conocidas en la jerga industrial como el 'título de propiedad'...

Aunque a ciertos directores les resulte psicológicamente traumático enterarse de que nos son el centro del universo, muchos de nosotros, sea en calidad de espectadores, cinéfilos o críticos, tenemos una curiosa y paradójica relación de amor-odio con la idea convencional de autor"

Y más adelante remata: *"debemos establecer conexiones entre los filmes que no dependen siempre de la presencia de un 'nombre' que los legitime. ¡Debemos descubrir las películas sin autor!.*

Los pocos que conocen nuestro trabajo de práctica y teorización sobre el Cine sin Autor y la sinautoría cómo método y concepto teórico (qué más que propio es un diagnóstico de lo que vemos ocurrir a nuestro alrededor), entenderán que nos quedemos preguntando: o este tipo de reflexiones sobre el cine se detienen demasiado en el pasado inmediato o nosotros estamos reflexionando demasiado sobre el cine inmediatamente futuro.

Porque las películas sin autor, así dichas, ya las estamos empezando a hacer...

Y juro que no es arrogancia, sino asombro...

Terminaremos de leer el libro.

19

E3 (Electronic Entertainment Expo) de los Angeles.

¿Jugar en mitad del desierto? Del espectador al usuario de otros mundos. ¡Viejo y conocido negocio!

Left4 Dead2, Heavy Rain, Mass Effect 2, Dragon Age, Assasins Creed 2, Boom Blox Bash Party, Wii Fit Plus, Gran Turismo 5, Gran Turismo Mobil, Los Plante 2, Dead Rising 2, Metroid: Other M, Super Mario Galaxy 2, New Super Mario Bros Wii, Wii Sports Resort....

y podríamos seguir ennumerando las últimas novedades en videojuegos aparecidos en el E3, feria internacional del video juego de los Angeles. Ya nos tomaremos tiempo para entrar en sus contenidos.

Presentado por Steven Spielberg, por ejemplo, el Boom Blox. Es un juego para toda la familia dice él ya que ha ampliado sus posibilidades para diferentes edades y ofrece la posibilidad de un mayor número de personas jugando a la vez. ¿Sustitución de la televisión por algo que ocupa mejor a todo el núcleo neurótico hogareño?

En Assasins Creed2. Dice la voz que narra el trailer. "Nos encontramos en Venecia a finales del siglo XV.. Como podemos ver, ahora puedes usar el entorno para asesinar a tus enemigos... solo tienes que esperar el momento justo y acabar con el."

La verdad es que nos interesa demonizar vanalmente el mundo de los videojuegos, entretenimiento de actualidad futura. Creemos que a todos y todas nos encantaría pasar horas jugando y vivir ludicamente la vida, sumergidos en fantásticos mundos virtuales que nos permitan olvidar la densidad, la complejidad de nuestras vidas, interactuando con esos habitat virtuales. Que la vida sea un juego sin consecuencias complejas, desgastantes, terribles a veces, densa y fatigosa, claro que nos gustaría, por qué no. Pero por más que nos guste el fútbol, el ping pong o el monopoli, no creo que alguien en sus cabales pudiera pasarse la vida jugando. La vida y sus rutinas vale mucho más que tal desprecio.

No es casual que la industria del audiovisual invierta millonarias cantidades de dinero, igual o más que las astronómicas que se invierten en superproducciones cinematográficas para ofrecernos espacios de entretenimiento y mantenernos, ya no espectadores como lo hacía y lo hace el viejo cine durante un par de horas, sino ocupados en nuestra propia casa viajando activamente durante prolongados ratos, por una representación programada por grupos de expertos.

La utopía corporativa actual del negocio del entretenimiento parece insinuarse como aquel mundo donde la mayor cantidad posible de gente sean jugadores entretenidos deambulando excitadamente en entornos virtuales y consumiendo sensaciones y experiencias.

Las imágenes y los sonidos son cada vez más envolventes y más espectaculares, más repletas de posibilidades. Las sensaciones de habitar por espacios de tiempo prolongados en otro lugar, otra historia, otros escenarios es sin duda tentadora. No deja de ser un espectáculo ilusorio. No es nuestra vida. A aquel antiguo espectador que miraba oculto y anónimo desde la oscuridad de la sala de cine, al que siempre se intentaba captar me

diante una motivación narrativa que le mantuviera expectante, ahora se le dan herramientas para dirigir aquella narratividad, modificarla, actuar sobre el mundo audiovisual lo que la programación del juego le permita.

El usuario de los videojuegos es un ser obligado a hacer avanzar la narrativa. Pero no cuestionará como no lo ha hecho en el viejo cine su sistema de producción. No se le pide opinar ¿por qué ese juego, ese contenido, ese escenario, esos personajes, esa trama, esa carrera de automóviles, ese paisaje de Venecia del siglo XV, esa inversión apabullante de dinero que se le resta a otras formas de cultura?.

No se le permitirá apropiarse más que de lo que su diseño de navegación le posibilite. Tampoco hay que engañarse, no salimos de los mismos mecanismos de siempre. La espectacularidad no debe confundirnos. Sacamos algunos datos de una exposición, "Ingrávidos", que presentara el madrileño Daniel Canogar en el 2003 en Madrid y que pueden ilustrarnos un poco más sobre este itinerario histórico de querer raptar al espectador. Desde el film de 1902 *Voyages dans la lune* de Georges Méliès muchos formatos intentaron antes captar a espectadores y espectadoras en la totalidad de sus sentidos.

En 1904 un capitán de bomberos llamado George C. Hale creó el **Hale's Tours** junto con otros dos socios. Un viaje simulado en tren. Aunque hubo varios formatos el más visto fue una sala en forma de vagón que podía sentar hasta 144 personas. La parte delantera de este vagón estaba abierta y daba a una pantalla sobre la que se proyectaba una secuencia de unos diez minutos.

El Cohete a la Luna presentado en Disneylandia en 1955 consistía en una sala que imitaba el interior de un cohete y unas butacas que se habían colocado concéntricamente alrededor de dos pantallas circulares.

El Cinerama, el Cinemascope y el Todd-AO fueron sistemas cuyas pantallas panorámicas pretendían llenar el campo de visión del espectador para poder envolverle mejor en la fantasía cinemática.

Así aparece el **Circarama** presentado en 1958. Proponía nueve pantallas dispuestas en círculo que rodeaban por completo al espectador.

Los espectáculos IMAX desde sus orígenes en los años setenta, han tenido un crecimiento enorme y han variado y perfeccionado sus formas. En la actualidad existen doscientas treinta salas afiliadas a su sistema cinematográfico en treinta y dos países diferentes, el 60 por ciento de ellas en Norteamérica. Las pantallas de hasta ocho pisos de altura llenan prácticamente el campo de visión del espectador, el cual siente que su cuerpo ha penetrado el espacio virtual de la pantalla. Para incrementar esta sensación somática, las películas IMAX suelen incorporar secuencias voladoras en sus guiones: planos tomados desde helicópteros volando entre cañones, o apenas superando las cimas de montañas, deleitan al público, que se siente temporalmente liberado de la fuerza de la gravedad.

El Desafío de Atlantis en Futuroscope en Poitiers es un espectáculo cinematográfico que utiliza **tecnologías de simulador de vuelo** desarrolladas para entrenar a pilotos en la industria militar y la aviación civil.

Desde sus inicios a mediados de los años ochenta, la industria de atracciones cinematográficas con plataformas móviles ha crecido enormemente. Los años noventa han supuesto un boom en la implantación de esta atracción, con un crecimiento medio anual del 15 por ciento. Se estima que en la actualidad hay más de dos mil simuladores operando en el mundo, con más de una docena de empresas que fabrican y venden no sólo las cabinas, sino también el software que las opera.

Es decir, que el mundo del videojuego se apoya en los viejos mecanismos del entretenimiento. Ahora han convertido al espectador pasivo en usuario semiactivo en un entorno virtual programado. Lo novedoso de lo viejo. Nos desean entretenidos, ya siquiera consumiendo objetos, sino ocupados sensorial y perceptivamente en otras latitudes. Para no problematizar ni aquel (que ya está hábilmente programado en sus posibilidades) ni este mundo (que ya está hábilmente programado en sus posibilidades). La diferencia está en que parece más necesario y eficaz dinamitar el mundo real que andar tirando balas de mentira. Así, que, nada, así, por puro vicio, habrá que seguir intentándolo. Lo de encontrar nuevas dinamitas para el mundo real, digo.

20

De la Imagen Política a la Imagen Insurreccional

Parte 1

Venimos diciendo que buscamos una práctica que dé algunos pasos más en el saturado mundo de las imágenes políticas.

Todo cine es político. Y aunque lo sabemos, por alguna razón aparece hacia los años 60 un cine que decide adjudicarse una exclusividad para denominarse político. Toscamente podríamos resumir que para que se denomine político, un cine debe producirse por fuera de los canales oficiales de financiación del cine de entretenimiento, debe destruir o por lo menos proponer otros cánones formales, estéticos, narrativos, alternativos y casi contrarios al cine industrial hegemónico y debe tener la intencionalidad declarada de hablar en su contenido de asuntos política y socialmente conflictivos. Es decir que divulgan contenidos marginados y ocultos por las fuentes de información masivas, que denuncian situaciones de injusticia social, que revelan esos datos para concienciar a la población que los ignora, que tienen ciertos procedimientos pedagógicos en su forma de exponerse. Estamos simplificando, pero esas podrían ser algunas características, quizá, si queremos caracterizar a los momentos de más visibilidad de un cine manifiestamente político o militante según la cinematografía de los 60 y sus films. Sería más preciso hablar siempre de un cine de los militantes de izquierda más que de un cine militante. No podemos pensar que el viejo cine imperialista no sea militante. Militante en pos de su negocio colonizador. Parece claro. Es cine militante. Milita para colonizar ganando dinero de ello. Vaya si milita.

Lo curioso es el procedimiento de enunciación de este tipo de cine militante o político. Pasa lo mismo con otros apodos que vemos surgir incluso hoy. Cine indígena, cine pobre (surgido en Cuba incluso con un manifiesto que algún día podríamos tratar aquí).

La arqueología de los adjetivos es un asunto pendiente. Jamás decimos Cine capitalista para nombrar al cine-negocio de entretenimiento colonizador. O por lo menos no se ha popularizado y hecho masivo un apodo para el cine vinculado a la industria imperial de las imágenes cinematográficas. Thomas Schatz en su análisis de producción en el Nuevo Hollywood le llama justamente el "cine franquicia", aludiendo al potencial que se valora en los formatos de grandes éxitos que funcionan como productos en franquicia para quien quiera postularse a ganar dinero con ellos. Pero masivamente no adoptamos este tipo de denominaciones. Parece siempre que el cine que se hace desde la delirante *cinépolis* de las *mayors*, es cine sin más. Cine con mayúsculas. Noel Burch dedica el libro *El tragaluz infinito* a desenmascarar lúcidamente el origen de la forma narrativa de este cine al que denomina Modo de Representación Institucional (MRI), pero no solemos responder cuando nos preguntan de qué va la peli, diciendo: ah no, es que es una peli MRI. Una peli- Negocio, o una peli-Imperialista, o una peli-alienante.

Por eso cuando nos ponemos a buscar un Cine eficazmente subversivo y lo denominamos político, por ejemplo, nos encontramos con este problema: que el Cine es siempre un asunto político, porque es un asunto de producción social. De formas de vida de personas que producen dentro de las condiciones en las que viven. Nuestra forma de vida aquí en el estado español, es capitalista. Producimos así nuestra cultura porque es el modo impuesto para funcionar y todo está estructurado para ese modo.

Parece que decir cine político es más un debilitamiento, un *autoacorralamiento* de partida para decir: es que nosotros hablamos de un solo tipo de contenido, el político. Y ¿este absurdo, que significa?. ¿Qué pasa, que *Matrix* o la serie televisiva *Física o Química* no son una producción política?

Hay algo disonante en la adjetivación de los cines que no son el hegemónico. Algo que los hace sutilmente menores y que parece una marca que ya les envía a los corredores de atrás de antemano.

Al final, no sabemos quién acorrala a quién. Si el hecho de diferenciarnos es el que nos permite existir como cine alternativo o alternativa para el cine hegemónico, o si hay sutiles mecanismos de enunciación que siempre hacen pensar en el Cine como en el cine del negocio.

Un corto circuito hecho en la semántica habitual al hablar de Cine, debería ser que silenciemos cualquier adjetivación. ¿Porqué tenemos que revelar nuestro contenido en el propio nombre de lo que hacemos?. Bueno. Si. ¡Qué ingenuidad!. No cabe duda; Porque unos tipos de clase social empresarial crearon el invento y el negocio alrededor de él. Privatización desde el origen. Y luego toda producción que no fuera la de "ellos haciendo cine", pues se convirtió o se vio obligada a definirse siempre como disidencia. Lo normal.

Nosotros mismos hemos estamos eligiendo adjetivar nuestro trabajo como Cine sin Autor y como Cine Inmerso, para describir y proponer otros procedimientos de realización.

¿Acierto, error? Lo seguimos pensando.

Pero ¡vaya! titulamos este artículo con la intención de hablar del paso que vemos necesario dar desde una Imagen Política a una Imagen Insurreccional como arma de combate y no hemos hecho más que el preámbulo...

Pues, para no aburrir. Ya nos queda la deuda para el próximo artículo.

Parte 2

En el preámbulo anterior nos planteamos algunas características de la imagen política que surgió por ejemplo en torno al mayo francés o en torno al cine latinoamericano de los años 60. Por practicidad, si ponemos la mirada en sus formas de producción y sus efectos sociales queremos analizar tres tipos de imágenes cinematográficas: imagen mercancía, imagen política e imagen insurreccional.

Hemos entrado a describir los procesos que suponen cada una. Aquí solo mencionaremos rasgos generales.

La imagen mercancía (la imagen como mercancía, la imagen de la mercancía), responde a los procesos de producción más conocidos: la mecánica de la producción industrial, masiva, colonizadora, pensada para públicos abstractos a conquistar, fundamentalmente es una práctica mercantil que busca el beneficio de sus productores, no tiene red social que la produzca sino una red mercantil movida por las relaciones de negocio que determina el dinero (el dinero junta al grupo productor para la realización del film y la ausencia de él lo hace desaparecer) o a lo sumo un interés de exaltación de la subjetividad de autores o autoras donde el modo monetario de hacer las cosas impregna su realización. No tiene responsabilidad sobre los y las espectadoras porque solo los concibe como terminales individuales de consumo. Su único fin es la exhibición como franquicia (*"exhiba esta película y gane dinero con ella"*) y la exaltación de la subjetividad del grupo creador, (la exhibición es el fin). De esta imagen mercancía deriva la mayor parte del conocimiento teórico, de realización, estético, narrativo del cine.

Por lo tanto, la imagen mercancía no son solo los films que crea el negocio sino todo ese modelo de producción que es en sí misma una imagen viviente como conjunto, que se compone de flujos y procesos financieros, de saberes técnicos, estéticos, administrativos, políticos, técnico- empresariales, dramáticos, de modelos de vida y comportamiento dentro y fuera de los rodajes, etc. Y quien se dispone a aprender cine hoy día, se sumergirá en la literatura que todos estos procesos han generado, que en su mayoría provienen de allí, de las pequeñas o grandes polis empresariales que son cada productora, estudio, televisión, corporación, etc. Si se trata de aprender a hacer un guión, por ejemplo, es complicado hacerlo sin asistir a clases de gente que lo ha aprendido a hacer en estas corporaciones, sin leer los libros y manuales que se han generado desde allí, sin ver las películas que se han creado con estos procedimientos. La imagen mercancía es el cine que nos ha educado gran parte de la percepción audiovisual del siglo pasado, complementada por la imagen televisiva.

La imagen política (la imagen militante, la imagen de los militantes de izquierda), surge entonces (otra vez estamos resumiendo) como una respuesta al modelo de ésta imagen imperialista y sus vertientes más radicales se plantean producir otra fuera de estas mecánicas. De ahí deriva la caracterización que adelantábamos en la introducción a este artículo: una imagen fuera de los canales habituales de gestión empresarial de la imagen mercancía, buscando conectar la imagen a producir con fenómenos ocultos por el cine hegemónico, con contenidos marginados por conveniencias del modelo social. En este caso los productores de la imagen política y militante buscan sobre todo los procedimientos del cine documental, un contacto de realización con la realidad marginada en el modelo político, un contacto con otras ideas, una ruptura con el discurso dominante, una conflictividad en todos los niveles, etc. Los cineastas de los 60, por ejemplo, tanto en Latinoamérica como en Europa detectan perfectamente que hay unas circunstancias totalmente desfavorables en el aspecto de la distribución y tienen claridad de

que es un tema crucial ya no solo hacer imágenes distintas sino buscar otras alternativas al modelo global de hacer cine.

La imagen insurreccional. Ha pasado más tiempo y nos está pareciendo que el meollo del asunto está en reconocer que: "NO SE TRATA DE PRODUCIR IMÁGENES POLÍTICAS SINO DE PRODUCIR REALIDAD POLÍTICA A PARTIR DE LAS IMÁGENES".

"NO SE TRATA DE BUSCAR LA ESTÉTICA POLÍTICA DE UN FILM SINO DE ENCONTRAR EL SENTIDO SOCIAL Y POLÍTICO DE LO ESTÉTICO DE UN FILM"

Y nos empezamos a sentir fuera de las imágenes militantes. No porque creamos que se deban dejar de hacer sino porque lo que estas imágenes posibilitan nos parece insuficiente, (por lo menos en nuestra práctica), si no están acompañadas de procedimientos que la sumerjan de manera efectiva en la vida real de personas y grupos. Grupos no pertenecientes a los productores habituales de imagen mercancía.

La extensión más conocida hasta ahora del "qué hacer" con una imagen era el foro, el debate luego de la exhibición, la discusión en torno a lo que vimos, la visión crítica de la película expuesta.

Nosotros hemos querido pasar del foro al autorodaje crítico y colectivo. Ya no es una película ajena la que nos congrega, sino los documentos filmicos de nuestra propia vida tomados de nuestra propia vida; ya no es un foro de discusión lo que nos interesa, sino la intervención activa en la producción de esas imágenes; ya no es la traslación de las ideas descubiertas en un debate lo que nos parece importante sino el hacer la propia representación; ya no es la extracción del símil del film con nuestra situación lo que nos conmueve, sino nuestra propia situación de cara al propio film lo que nos estimula; ya no nos interesa ser espectadores de las películas de otros grupos de gente sino ser protagonistas de nuestros propios films.

He aquí unos breves rasgos de la imagen insurreccional que planteamos. Porque quizá haya que buscar un cine para "La insurrección que viene" (Comité Invisible) y aún estamos en los preparativos.

Pero por si los rasgos son pocos ¿cuáles podrían ser las características de la Imagen Insurreccional :

1) Es específica. Se produce entre personas concretas en un lugar concreto que parten de su realidad social como material a cinematografiar. Se produce para beneficio social, político y estético de ese grupo específico de personas sin la estructuración jerárquica del modo-dinero de realización. **2) Replegada** sobre el sujeto social que la produce. El ciclo cinematográfico del viejo cine se cierra siempre y en primera instancia sobre el sujeto social: se produce, se monta, se exhibe entre las personas de la propia realidad. **3) Intervenida.** El sujeto social interviene con sus decisiones y su protagonismo la imagen que se está produciendo.

4) Multiplicada. Los Ciclos de producción, montaje y devolución a las personas que son continuamente grabados, no hacen más que producir constantemente más material filmico. **5) Autogestionada.** El bucle de la autoproducción lleva, inevitablemente, a la gestión propia del material, de sus usos, de su exhibición, de su utilidad política, de su modificación. **6) Terapéutica.** Los efectos reconstructivos e imaginativos permiten a las personas protagonistas y productoras un ámbito de inmersión en la propia vida por medio de la contemplación y el análisis de las propias imágenes. **7) Subversiva.** La crisis del rodaje es una crisis social de la que parte el hecho creativo. Se suprime cualquier jerarquía y se plantea la tensión constante del vacío autoral (vacío de poder estable -

necesidad del poder circulante) . La Sinautoría obliga a una constante toma de decisiones, al hábito de consenso, a la discusión colectiva, a la obligada escucha y participación de las demás personas en las decisiones personales. A imaginar para la ficción lo que puede impregnar de imaginación la propia realidad. Abre la posibilidad de subvertir, sublevar, insurreccionar cosas. **8) Desconectada** de las autovías de la mercancía. No entra en contacto con el sistema espectacular de circulación y exhibición de la imagen hasta que esto no aparezca como necesidad política, social y cultural del proceso en marcha. Autovías le llamamos a cualquier escaparate de exhibición, desde las pantallas de cine hasta la red. La exhibición sin consecuencia social mínima no es una prioridad en la imagen insurreccional. **9) Colectiva.** En la medida que se hace con otras personas, el proceso de producción de la película obliga a la interdependencia con las y los demás para poder continuar la creación del film. Donde hay colectivo debe sumergirse en sus dinámicas habituales, respetar su situación y funcionamiento, sus tiempos. Donde no hay colectivo, el cine, como situación social viviéndose, debe indefectiblemente crear colectividad.

Por aquí lo dejamos como apunte. Seguiremos.

21

Una cortita sobre el cine español, que se pone al día para entrar en el siglo pasado.

Comenzando a repasar la Historia del Cine Español (varios autores) editada por Cátedra leemos la introducción que hace Román Gubern *"Precariedad y originalidad del modelo cinematográfico español"* donde hace un repaso acelerado de esta historia. Llama la atención el retraso, el retardo que ha supuesto para nuestro cine ponerse al día con las industrias nacionales más desarrolladas (por decir en un ataque de optimismo que hoy aquí existe una y goza de salud).

"Inesperadamente, en mayo de 1955, en las controvertidas Conversaciones Cinematográficas de Salamanca" había coincidencia en pensar *"la nulidad del cine español desde el punto de vista industrial, estético, político e intelectual"*.

1955. Por decir algo, Hollywood llevaba 25 años de su época dorada que acabaría sobre los 60. Diez años antes ya había aparecido *Roma, ciudad abierta* dando origen al neorrealismo italiano. Estamos a solo cuatro años del arranque de la Nouvelle Vague y del estallido de los Nuevos Cines que abrieron la etapa del cine moderno. Es decir, medio siglo después de su nacimiento España seguía enredada en una historia de prejuicios, incendios sospechosos de laboratorios, vandalismo y directamente represión cultural franquista luego de 1936. No fue sino hasta la instauración de la monarquía constitucional donde recién se pudo abolir la censura franquista mediante el Real Decreto del 11 de noviembre de 1977, y pudo comenzar así un período más fructífero.

... *"de la producción española anterior a la Guerra civil se conserva poco más del diez por ciento de su volumen"* - dice el texto de Gubern.

El cine español saltará a la fama internacional en 1982 con el Oscar otorgado a *Volver a empezar* de José Luis Garci, 10 años después con *Belle Époque* de Fernando Trueba y finalmente (ayer digamos) se reafirma a nivel internacional con *Todo sobre mi madre* y *Mar adentro*, de Pedro Almodovar y Alejandro Amenábar en 1999 y 2004 respectivamente.

En esta estructura piramidal del negocio, el texto resalta como un punto de consolidación el colocar 4 películas en el rimbombante glamour internacional. Mirando la escalada mediática alrededor de la punta del iceberg actual, "la marca Almodóvar", el sentir habitual de la promoción nos lo presentan casi como un orgullo nacional. Pero la carrera por crear una industria nacional y un cine propio, digamos que no ha sido un ejemplo de velocidad y perspicacia.

El cine en territorio español comienza a desarrollarse en Barcelona y en menor medida en Valencia. Hay una caracterización de este primer período de apogeo y decadencia del cine barcelonés entre 1911 y 1922 que nos deja pensando. Dice: *"la pertinaz inspiración, cuando no copia casi literal, en temas y asuntos de origen extranjero, puestos a prueba en sus países de origen y de reconocida eficacia entre nuestros públicos, no podía ser una iniciativa estratégica más miope... desaliñada por imperativos presupuestarios y con frecuencia asentada en un star system primitivo y grosero, una fórmula, ya en sus países de origen ... casi agotada... el público español solía conocer con poco retraso los géneros y estilos foráneos a los que nuestros films remitían, las películas nacían*

avejentadas en relación con el mercado a que se destinaban...Desfase, tanto histórico como cualitativo... Este cúmulo de circunstancias crónica y estructuralmente adversas sólo podía conducir a que nuestro país fuera colonizado con progresiva intensidad por las cinematografías europeas primero y después por la norteamericana..."

En qué nos quedamos pensando. En que esta descripción del primer apogeo del cine casi podría trasladarse a nuestra época llena de miopía y servidumbre a ideas ajenas salvo muy contadas excepciones. En que la legislación del cine siempre está buscando conformar un modelo de industria cinematográfica cómo lo fue en el siglo pasado aunque a esta la veamos hundirse precipitadamente como forma de producción. En que un siglo después aquí se llega con la lengua afuera a tener dos o tres cineastas de renombre internacional y parece que deberíamos considerarlo un heroísmo. En que si seguimos así, dentro de un siglo, algún historiador quizá escriba que todo el mérito del segundo siglo del Cine español dio como fruto que en vez de cuatro Oscars, el cine español ha obtenido ocho. Y ya que nos hemos puesto, con tanto logro, podemos hasta imaginar que ante tales objetivos alcanzados, los y las españolas llegarán a un estado de delirio absoluto y que la gente podría salir en un desenfreno de gozo a ocupar las calles para festejar la consolidación de la industria cinematográfica en el siglo veintidós. Y si rizamos el rizo, ya podemos fantasear con el relato del mismo cronista contando que en mitad de la euforia nacional, unos republicanos exaltados se cepillaron a la Monarquía *Borbotónica*. De pura euforia, no más...

Ya, ya... ¡que somos unos exagerados! sí, bueno, sí...

Aunque, la verdad, y que pensándolo fríamente, si el descabezamiento monárquico fuera uno de los resultados del segundo siglo de cine español, pues tampoco estaría mal. Aunque tampoco hay que dejar para el siglo de mañana lo que puedes hacer en el siglo de hoy. Que eso dice el dicho popular eh?, que no lo decimos nosotros.

Vamos a leer el libro.

22

¿Qué significa hablar de cine? El cine sin sus imágenes

Hace un tiempo citábamos los textos de Richard Dyer del libro *"Las estrellas cinematográficas"* y analizamos el funcionamiento del sistema de estrellas y los materiales extra-cine donde se construye, también una película: promoción, publicidad, película, crítica y comentarios, el afuera de la película. Del cine sin sus imágenes.

Decíamos que cada película es fruto de un sistema de producción que le es propio y hablamos de una deriva de la crítica que parece muchas veces estancada en análisis de films obviando sus concretos sistemas de producción, como si el flujo sonoro-visual que vemos en un expositor cualquiera, el film, se hiciera por arte de magia y la magia fuera justo la desaparición del proceso social-cultural-político-económico que origina y hace posible una película.

La palabra sobre *"el cine sin sus imágenes"* siempre ha accionado a éste de una u otra forma. Afirmando y estimulando el negocio y la imagen imperial (hegemónica, colonizadora) o abriendo otros caminos de realización y teorización sobre el cine. Lo que nunca ha sido *"la palabra de cine"* es algo irrelevante y por eso nos parece un territorio al que problematizar para encontrar otros caminos.

Dos ejemplos del cine primitivo.

Noel Burch, analizaba aquel 1907, en El Tragaluz del infinito, el punto de inflexión del cine primitivo hacia su aburguesamiento definitivo, en la figura de Adolph Zukor, fundador y primer presidente de la Paramount, cuando ante la crisis de su negocio decide cambiar su estructura empresarial y orientar su actividad hacia un público burgués que le asegurara estabilidad económica.

El cine inicial no era muy bien visto por las clases acomodadas, al que llamaba *"el teatro de los pobres"*. *"El buen burgués apenas se aventuraba en las salas oscuras antes de 1910"* - dice Burch y sigue-. *"Zukor y su generación de empresarios reciben una preciosa ayuda por parte de los periódicos corporativos, que comienzan a aparecer hacia 1907, y cuyos redactores, muchas veces notablemente perspicaces, están entre los primeros auténticos críticos de cine del mundo. Sus análisis tocan todos los aspectos de la producción y de la exhibición, del contenido de los guiones y de la técnica de puesta en escena hasta la disposición de las salas y la composición de los programas. Y todo lo que se escribe en el New York Dramatic Mirror o el Movin Picture World tiene un solo objetivo: hacer del cine una industria mayor, proporcionándole un público de masas"*.

Otro ejemplo. En el cine español concretamente en el madrileño de la segunda década, que no tenía manera de encontrar capitalistas que arriesgaran en él y permitieran el afianzamiento de la deseada industria que sí gozaba de cierta vida en Barcelona, hubo un pequeño fortalecimiento de la preburguesía cinematográfica madrileña alrededor de 1928 marcada por *"un aumento de prestigio y poder de convocatoria de las secciones críticas de la prensa diaria"*, la aparición de publicaciones como *Popular films* (1926) en Barcelona y *Fotogramas* (1926) y *La Pantalla* (1927); el florecimiento de ensayos y trabajos monográficos y...teóricos sobre la estética del cine como los que cita Julio Pérez Perruchia cuando repasa el período entre 1896 - 1930 de la Historia del Cine Español que citamos en el artículo anterior.

Pero también en el otro sentido, en el de las imágenes disidentes, se han sucedido diferentes manifiestos, artículos, ensayos, que han jugado un rol importante para cambiar lo que hasta ese momento se había pensado sobre el asunto cine.

No es corta la lista. Los de siempre, por poner dos ejemplos. Vertov que desde una práctica explícita en sus manifiestos su repudio frontal contra el cine hegemónico. Un escritor como André Bazin en el cine de postguerra abre a base de textos un terreno de reflexión, funda la revista Cahiers du cinema y desencadena elementos imprescindibles para comprender al teoría del autor de gran influencia en los cineastas de la Nouvelle Vague.

Por otra parte comprobamos permanentemente cómo el hipertexto comercial que rodea a una película industrial se dedica a convencer con el "discurso previo sin la película" y con medios ajenos al film (promoción, publicidad, película, crítica y comentarios) a una audiencia difusa.

Pocas veces basta la sola película. Siempre ha habido la "palabra, el discurso, el anticipo condicionador, la promoción, el comentario y la crítica sobre la película" para que ésta se asegure un mínimo de vida social y rentable.

Es importante saber qué nos dice esa palabra previa. Qué planteos nos hace. Por qué nos induce a ver un film y no otro. Por qué la aceptamos y vamos a ver un film y no otro.

Quién ha elaborado esa palabra de cine. Por qué mecanismos nos llega.

Cualquier crítica es un asunto parcial y relativo con mayor o menor erudición. Aunque una persona se dedicara todos los días a ver 3 o 4 películas al día durante 40 años (algo bastante imposible de mantener), apenas pasaría las 40000 películas y aún así le quedaría un mínimo de horas para desarrollar una labor seria de crítico o analista cinematográfico. Es decir, no hay crítico que base su análisis en la totalidad del cine. La crítica es más bien un ejercicio de depuración del gusto personal de alguien.

Ahora bien, no estamos hablando de cualquier tipo de palabra o comentario. Tampoco somos tontos. La cantidad de texto sobre el cine (como de cualquier otra cosa) es cuantiosa hoy en día. Lo difícil es encontrar una que nos abra horizontes nuevos en cuanto al cine como producción cultural, que no sea la que se hace desde los mismos procedimientos de siempre y que entienda lo cinematográfico como el oficio o negocio de una casta de privilegiados que hacen cine para captar a un resto fantasmal de posibles espectadores y espectadoras.

Sabemos que no es cualquier comentario de cine el que puede hacer frente a los hábitos standards de este tipo de producción y al siglo de crítica y texto cinematográfico que nos antecede. Creemos indispensable ir levantando lentamente un edificio teórico a base de una realización y una teorización fuera del pensamiento hegemónico sobre el cine y recogiendo también el que nos antecede. Es necesario problematizar lo que decimos que es el cine para sacarlo de quicio y de sitio. Para cortocircuitar una manera de entenderlo que nos inflige una forma de construir nuestro propio imaginario sobre lo que vivimos y que ha sido construido en gran parte sobre la cinematografía oficial y muy poco sobre la disidente.

Una vez más, la inmersión en la realidad (personas concretas en su situación específica con las que nos disponemos a crear un film), creemos que nos da esa posibilidad de ruptura, ya que permite al dispositivo cinematográfico, al entrar en contacto con ella, volverse específico y particular, olvidar sus fundamentos propios y abrirse a contenidos, reflexiones, cuestionamientos, narratividades y estéticas nuevas y diferentes nacidas de

las propias personas que forman *el afuera del cine*. Es en un proceso sociocinematográfico específico desde donde creemos que la realidad puede irrumpir y habitar el universo de las imágenes fílmicas, pero también el de las "*palabras de cine*" siempre y cuando los cineastas mantengamos la disciplina de hacer de cada experiencia un trabajo prolongado de teorización crítica. En eso estamos.

23

Imagen Imperial

Parte 1

Hay un libro (dos pequeños tomos) de Guy Hennebelle, *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood* que cuesta encontrarlo en español, no sabemos si hay reedición desde la del 77, (es un libro del año 75). Una amiga localizó uno por internet con un taxista de Madrid a 13 euros. Otro lo localicé yo, también por internet, en un anticuario de Valencia a 9 euros.. Hace un tiempo atrás decíamos que tampoco se encuentran, por lo menos en España, un libro como *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* de Jorge Sanjinés. Si, si. Será que no hay lectores.

El libro de Hennebelle analiza ciertos aspectos de la década de los 60 donde se sucedieron una explosión de cines, cuando parecían despertarse por lo menos dos intenciones claras en los países más desprovistos: por un lado, fijar su escenario de producción y reflexión en la realidad local, nacional y por otro, hacer una crítica frontal contra el imperialismo cinematográfico de Hollywood.

Dos temas que quizá algún progre de pacotilla (abundan) puede decir que ya están superados. No se trata de trasladar la crítica intacta 30 años después. Pero como en el caso de Sanjinés, en cuya obra cinematográfica y teorización, encontramos asuntos que son fundamentales para aspirar a un nuevo cine político (si es que andamos con ganas, claro), el análisis de Hennebelle sorprende por su sencilla pero innegable eficacia para pensar el cine corporativo aunque el estuviera hablando del cine de esos años.

Hace poco escribimos dos artículos sobre **"la imagen insurreccional"** que empezamos a concebir como un paso más sobre la imagen política que prosperó sobre todo en la década de los 60.

Estábamos comenzando ahora a describir **"la imagen imperial"** para tratar de enumerar sus características cuando reparamos en el texto de Hennebelle. Con **"imagen imperial"** nos referimos a un concepto de Imperio no reducido solamente a las corporaciones multinacionales como grupos determinados de poder en la industria de lo audiovisual sino también a algo más profundo quizá: la imagen imperial es aquella que producida durante un siglo ya, se ha instalado en el funcionamiento perceptivo, cognitivo, imaginario, afectivo, vivencial de una gran cantidad de poblaciones espectadoras. Es decir que no deberíamos entender solamente que la Imagen Imperial es producida para colonizar imaginarios nuevos como si fuéramos espectadores puros sino también para mantener los edificios imaginarios de las poblaciones colonizadas. Llamamos imagen imperial también a los funcionamientos internos que hemos adquirido en nuestra comprensión visual y sonora de la realidad y en la que el cine como negocio ha tenido muchísima labor.

La nomenclatura fílmica y sus manuales de producción han dejado huella tanto en las personas espectadoras como en las realizadoras. Vemos y producimos realidad audiovisual tal como aprendimos a ver y aprendimos a hacer. La memoria audiovisual de la historia del siglo XX tiene que ver mucho con el cine visto y sus formas de mostrárnoslo.

¿De dónde nos vienen si no las imágenes de la guerra de Vietnam o del Oeste americano, si no estábamos allí? . Y el cine visto mayoritaria y masivamente ha sido imperial porque salvo excepciones, ha sido el que contó con la intención y los medios para propagarse.

Volviendo entonces, a los indicios de Hennebelle, si la imagen imperial es también, hoy día, esas formas de percepción, comprensión, conocimiento audiovisuales del mundo incorporadas en nuestra subjetividad, la imagen imperial ya no está solamente fuera de nosotros exhibiéndose para ser vista en las pantallas, sino dentro de nuestra memoria sonoro-visual-afectiva y, por lo tanto, condicionando nuestra visión y vivencia presente. El capitalismo audiovisual ha dejado de tener solamente la función de conquistarnos la atención como espectadores. Una vez instalados sus sistemas de ver y oír, también es capaz de producir subjetividad desde dentro. *"Me pasó como en una película"*...o por el contrario... *"nunca me pasa como en las películas"*. La comparativa casi subconsciente entre un sistema de imágenes subjetivo y las imágenes reales que podríamos producir (elaborar) sin esa colonización, son procesos complejos que nos habitan, aún a nuestro pesar. Un capitalismo de mantenimiento, lo que fabrica son reproducciones renovadas estéticamente por las posibilidades tecnológicas, seguro de su eficacia y sabiendo que necesita no solo cautivar más personas, sino también mantener, sostener las colonizadas.

Por eso creemos que la tarea de un Nuevo Cine Político no puede ser solo la que fue: construir películas dónde el sistema fílmico sea contrario o por lo menos ajeno al imperialista hegemónico. Porque nos quedaríamos solo en la reproducción de las antiguas disidencias cinematográficas, y estaríamos en un frente de batalla que aunque hay que mantener, resulta insuficiente *"si al bicho imperial lo tenemos también dentro"*. Nos preguntamos cómo contrarrestar a este capitalismo reproductivo instalado en la subjetividad, que cuenta con una población considerable de colonizados, que siempre aspira a aumentar el número de adeptos y que se ha diseminado en múltiples formatos de entretenimiento para seguir su captura.

La antigua batalla de imaginar otros modelos cinematográficos debe ser acompañada por una desintoxicación profunda de los espectadores y espectadoras ya capturados y por una prevención igualmente profunda de las posibles mutaciones del capitalismo audiovisual instalado.

También es cierto que tanto trabajo asegura que como cualquier máquina muestre síntomas de debilidad y permita lo que ocurre ya. Que comenzamos a crear territorios audiovisuales fuera de su alcance, que tomamos sus herramientas para producir nuestras propias películas, que no puede dar abasto y llegar hasta el último viejo o niña del planeta, que no puede aplastarnos con reproducciones que se vuelven ineficaces, que tiene que inventarse otros círculos y productos de rentabilidad. Vamos, que a lo mejor el capitalismo audiovisual esté dejando libre el edificio del cine y es por eso que hay que estar listos para su okupación.

Disculpas. La verdad es que nos habíamos propuesto al principio caracterizar **"la imagen imperial"** como lo hicimos con la **"imagen insurreccional"** unos artículos atrás. Ibamos a hacer un intento descriptivo para clarificarnos y no hemos hecho más que introducir el tema.

En la próxima entramos en *"los métodos de la fábrica de sueños"* de Hennebelle e intentamos pensar un poco más agudamente sobre la imagen imperial de hoy.

Parte 2

Mencionábamos en el artículo anterior el rebote de reflexión que nos provocaba el texto de Guy Hennebelle en el libro *"Los cines nacionales contra el imperio de Hollywood"*, cuando analiza (año 1975) los efectos de esta fábrica imperial.

El momento más declaradamente político del cine, en los 60, había focalizado en la cinépolis californiana el principal enemigo a destruir.

Hoy día, posiblemente, una de las características a destacar es que el enemigo colonizador lleva tiempo diseminándose (un poco más quizá que hasta esa época) en diferentes formatos y máquinas de producción audiovisual que no necesariamente provienen de el sino, también, de otras corporaciones que sofistican su manual de instrucciones.

Hace falta profundizar y llegar a definir, así, más prácticamente y con sencillez, de qué manera esos mecanismos de producción y colonización siguen cabalgando por diferentes territorios sociales para saber de qué deberíamos desintoxicarnos y a qué procedimientos debemos entregarnos, ya no solo para contrarrestar sino también para crear otros procedimientos que sirvan a nuestro entrenamiento del ver y oír lo audiovisual.

Siempre nos quejamos de la poca extensión que permite un blog así que vamos directo a salpicar con algunas caracterizaciones del cine de Hollywood según Hennebelle en "Los quince métodos de la fábrica de sueños" que describe, para ver si nos suena de algo en las producciones de hoy y a ver si nos da el espacio para reflexionar un poco más.

1) *El barnizado de la realidad; en los films hollywoodenses el mundo real no es nunca restituído en su autenticidad y su verdad. Es siempre caricaturizado de un modo o de otro...Hollywood frabrica un universo ficticio.* 2) *...esto se ve favorecido por una mecanización de la creatividad que divide abusivamente las diferentes funciones del trabajo artístico en provecho de una taylorización estética absolutamente obsena.... antagónico al trabajo de creación colectiva que en otros contextos permite al artista disciplinar sus propios fantasmas y ligarse a las masas.* 3) *... el cine hollywoodense se afana por encubrir la realidad construyendo universos de sueño. El ciudadano americano vive en un mundo donde la ilusión es más real que la realidad, donde la imagen tiene más dignidad que el original.* 4) *... sueño... sustentado por la perpetuación del "sueño americano" según el cual todos los hombres gozarían de las misma bazas para triunfar en la vida y solo se repartirían en la escala social de acuerdo con su coraje y su competencia.* 5) *...tiene una ilustración exacerbada del individualismo, del que el culto de la amistad (viril) es sólo la pobre coartada humanista... concepción ideológica eminentemente favorable a la ética capitalista. Ejemplos... westerns y films policíacos.* 6) *... exposición complaciente de las frustraciones engendradas por el capitalismo; este, en lugar de disimularlas - cosa que resultaría inhábil - prefiere exponer con complacencia las conductas de los que son sus víctimas... sus personajes son a menudo psicópatas.* 7) *... ambigüedad ideológica: raros, muy raros los films hollywoodenses que presentan los problemas en una perspectiva justa...* 8) *La manipulación de las emociones: cine de efectos y no de causas...no retiene sistemáticamente de la vida más que sus momentos importantes eliminando los tiempos muertos...El suspense, elemento fundamental del thriller, es el arma favorita de este arsenal formal.* 9) *La falsificación histórica: el engomado de las coordenadas económicas, sociales y políticas reales en la representación de las situaciones lleva a la evacuación (muy cómoda) de la lucha de clases que es reemplazada por antagonismos secundarios de orden personal, incluso metafísico.* 10) *En lugar de adaptar una visión política seria, Hollywood ha creado completamente una falaciosa "estética" de la que el "hitchcock-hawksismo" ha sido una de las manifestaciones más*

características. Los artículos dedicados a los films hollywoodenses abundan en fórmulas típicas sobre el Bien y el Mal, el humanismo sin clases, la dignidad humana desencarnada y toda una moral de pacotilla sobre falsos problemas de conciencia personal. 11) La opresión de la mujer:... es un cine eminentemente falocrático: el hombre tiene casi siempre el primer papel. Es quien toma las decisiones importantes. El quien lleva el juego. La mujer, ramera o madre amante, no es más que la valedora del macho, su perdición o su refugio.... No facilita, ni mucho menos, una alteración del curso de las cosas. 12)... es profundamente racista. Exalta la superioridad del hombre blanco, occidental y cristiano y denigra todas las razas: los indios, los negros, los amarillos e incluso los latino-americanos. 13) La mitridatización de la violencia... no pudiendo contener las explosiones legítimas (huelgas e insurrecciones), o desviadas (gangsterismo y agresiones diversas) que genera en el interior, esta sociedad experimenta entonces ideológicamente la necesidad de propalar la idea de que la violencia es un elemento natural y formal de la vida colectiva y de la conciencia humana. 14) sus films rebosan de situaciones arbitrarias y de intrigas simplistas. La sicología de los personajes es generalmente caprichosa. 15) La inadecuación entre los temas tratados y la problemática del pueblo americano: films psicológicos sobre una tela de fondo social o films sociales rebajados a intrigas psicológicas... resolución individual de problemas colectivos, mal planteados por añadidura.

Es obvio que hemos salpicado un texto más substancioso. Sin hacer de esto un dogma analítico, muchos de estos ingredientes siguen presentes en la producción habitual que vemos y nos da pie para pensar en la intoxicación perceptiva que muchas veces encontramos en nosotros y nosotras mismas a la hora de amar, relacionarnos, accionar políticamente, posicionarnos frente a la realidad o simplemente vivir.

Deberíamos analizarnos hasta hacer un verdadero mapa interior de los contenidos y mecanismos internos que consumimos en los diferentes formatos audiovisuales.

Desde nuestro trabajo, lo que nos interesa ahora es describir a día de hoy la manera en que opera esa imagen imperial que ya no tiene su mayor foco de producción solamente en Hollywood y en sus films pero que es inherente a los modos de producción de las diferentes productoras de ideología burgués-capitalistas.

Nos hemos sentido obligados a describir progresivamente la forma de operar de la imagen insurreccional que estamos empezando a crear en nuestro procesos fílmicos. Por contrapartida, entonces, se ha ido haciendo patente la manera en que opera la imagen imperial ya incrustada en el interior de las personas y nos parece de obligación llegar a una descripción más profunda de sus modos de implantación y su operativa.

Otra vez se nos acaba el espacio para un paso más. Al final parece que estamos utilizando el suspense como forma de enganche a la lectura. Pero no, juramos, que es solo falta de espacio. Es el problema de ir pensando en voz alta. Seguiremos con "la imagen imperial. Parte 3". A ver si la describimos minimamente de una vez.

Parte 3

Acabando entonces. Repitiendo que un esfuerzo de síntesis es siempre reductor y que lo hacemos para clarificarnos, éstas características genéricas que planteamos sobre la ima

gen imperial brevemente definida en los artículos precedentes, hay que saberla ubicar. Los sistemas cinematográficos de producción, por ejemplo en el del Hollywood que mencionamos, tuvo diferentes etapas en su manera de hacer cine por lo que no se puede hablar de un sistema único. De eso hablaremos en otro momento para rastrear de dónde proviene la estructura jerárquica de su forma hegemónica de hacerlo. Aquí lo que hacemos es caracterizar ciertos procedimientos que creemos comunes a mucha de la producción imperial.

La imagen imperial sobrevuela nuestras sociedades y con ella el equipo que la crea. Profesionales mercenarios o mercenarios profesionales la producen por contrato. Sin posarse en ningún sitio esta imagen sobrevuela, montada en sus distribuidoras, hasta descender temporalmente en los lugares donde encuentra rentabilidad. Una vez extraídos dichos beneficios, levantará su vuelo y marchará a otro lugar que le permita extraer más beneficios económicos. Sus adeptos o aspirantes a poder realizarla aprenden los secretos de su producción, soñando con sobrevolar algún día, tan lejos como ella. Puede volar porque está diseñada sin realidad específica y eso la hace liviana.

Algunas características.

1) Se produce para exhibir y rentabilizar en dinero o por lo menos en audiencia dicha exhibición. En el procedimiento común de la imagen imperial, el motor generalmente no tiene otro fin que la capitalización rentable del proceso de producción. Su máxima aspiración es ser expuesta en las terminales de exhibición más conocidas (más rentables). Su principio de comunicación es unidireccional: del equipo que la crea al resto de las sociedades. Basa su existencia en cálculos de estadística mercantil. Lo cultural, lo estético es sometido a procedimientos empresariales. Su público es abstracto. No proviene ni se desarrollará en realidad social específica alguna. En el caso de que el dinero no sea el capital a obtener como beneficio, el motor es la exaltación de la subjetividad del Autor, Autora con su equipo productor. El beneficio también es generalmente medido en cantidad de público como consumidor pasivo. El éxito en este caso beneficia al o la Artista propietaria de la obra, a su reputación profesional y ampliación de las posibilidades de trabajo en su campo. No le interesan los públicos locales específicos.

2) Su habitat es la subjetividad individual y no el ámbito social en su conflictividad política.

La produce un equipo desde su interioridad creativa y se expone para ser digerida en la subjetividad individual de los y las espectadoras que la consuman. Cuando un film causa conflictividad pública desata mecanismos de control legal, moral y policial.

3) La Imagen Imperial es de propiedad privada y de beneficio restringido a sus productores. Se prohíbe al resto de la población a que, sin el consentimiento de sus propietarios, pueda hacerse uso social de ella. Se persigue y sanciona dicho uso con sistemas legales y policiales bien contruidos encargados de dar seguimiento a esa propiedad. El control asegura que su existencia social, su exhibición, produzca los beneficios para la que ha sido creada y no tenga otras derivas. Como mercancía que termina siendo, se vuelven productos que necesitan para su sobrevivencia protección privada, seguridades policiales, una alerta de competitividad casi bélica. Su circulación está restringida a los canales privados de distribución.

4) Crea diferenciación social y autismo autoral.

Por un lado establece una diferencia social en la forma de producción. Hay un equipo autoral que se erige como poseedor del oficio y que establece un orden jerárquico con respecto al resto de la sociedad que no realiza la actividad. Su oficio, entonces no es un servicio ni expresa ni surge de proceso social alguno, sino un medio de diferenciación social que coloca a quien no la produce en un único sitio posible: el visionado pasivo de la Imagen. La brecha aparta al equipo productor del resto social, lo desvincula de entornos de personas locales y le permite deambular con sus obras o a partir de ellas por distintas terminales de exhibición, colgado de su obra pero sin tener raíz ni reimplantación en ningún proceso social definido. Autismo cultural que origina creadores desarraigados política y socialmente.

5) Es Imagen Mercancía e imagen de la mercancía. Hay un proceso de mercantilización de las imágenes fílmicas sometido a los procesos empresariales que permiten su producción, adoptando desde su concepción características de mercancía. La importancia deja de recaer sobre lo que la obra puede producir como experiencia perceptiva en las personas. Desde que otras industrias se involucraron con la cinematográfica, para los ejecutivos, los films son un producto más de venta que debe acarrear beneficios económicos y cumplir con el ritual comercial de cualquier otro producto (tabaco, discos, alimentación, juegos, etc). Éxito o fracaso de público será el resultado a medir.

6) Conectada al Tráfico espectacular sin mediación ni intervención social. Como película viaja directamente de la subjetividades privadas de sus creadores- propietarios a las rutas de consumo comercial y cultural general. La imagen imperial no es re-creable, reconstruible críticamente por personas cualquiera que la vean. Solo es reproducible o mutada por otro grupo productor de igual o mayor poder económico empresarial ya que está protegida por controles de propiedad, legales y policiales.

7) La diferenciación social se da también hacia el interior de sus equipos de producción. El círculo de sus beneficiarios siempre es minoritario. Son pocos los que obtienen de ella el poder glamouroso de sus efectos (prestigio, fama, dinero, buen vivir,) pero es tal la fascinación que provoca que una gran mayoría se afana en producirla.

8) No tiene alianza política estable. Se alía con cualquier instancia social que le reditúe ganancias. Solo le rige la ley del ensayo empresarial y la rentabilidad económica custodiada legal y policialmente tal como el dinero obliga.

9) La imagen imperial es violenta y destructiva con las demás imágenes fílmicas. No tiene una convivencia pacífica con otro tipo de producciones ya que ha utilizado y utiliza todos los medios que han estado a su alcance para destruir o someter por lo menos, todas las cinematografías nacionales y locales que han intentado e intentan convivir con ella.

Hemos puesto nueve características. Seguiremos profundizándolas. Seguro que a quien lo lea se le ocurrirán otras. Cada punto merecería sus ejemplos. Lo que intentamos con esta breve descripción es un mínimo catálogo para el abordaje de las imágenes fílmicas que vemos y producimos. Para dar pistas de abordaje.

La fantasía habitual de creadores, en una mayoría de casos, está en producir este tipo de imágenes creyendo en la posibilidad de gozar de sus supuestos amplios beneficios. La fantasía habitual de espectadores y espectadoras es que el entorno real que habitamos

tenga la limpieza de su fotografía, la simpleza de su narratividad, la ausencia de conflictividad de sus tramas, la rápida resolución de sus finales, la nunca desarreglada estética de sus decorados. Pero, lo aceptemos o no, la vida esta que portamos, no dejará de torpedearnos una y otra vez nuestras fantasías imperiales. Insurreccionarla contra este cine haciendo otro no deja de ser un alzamiento justo.

24

La perdurable disfunción de los profesionales del cine. Insistiendo ... en un cine realmente popular.

Miraba hace poco en la televisión un “cómo se rodó” sobre una película española. Director, guión, actores y actrices, habitación-plató y una cantidad de trabajadores de la profesión alrededor de la escena. Me distraje tanto con el entorno que no recuerdo cual era el asunto. El le decía en escena a ella que podían intentarlo de nuevo y tener un hijo, empezar de cero.

Comentaban luego (fuera de toma) que había sido un momento muy duro y que no llegaban a lo que querían. Parece que el actor y la actriz se emocionaban, quizá, demasiado. Fuera de grabación, el actor seguía emocionado, secándose las lágrimas y la actriz lo abrazó y le dio un beso. El director no encontraba lo que quería hasta que al final parece que lo consiguió. Mientras, un batallón de operadores y profesionales miraban aquello. Buenos medios. Buen dinero por lo menos para los medios.

Un bucle profesional y creativo. Un equipo de producción unido por la vocación y por el dinero. Hablaba de problemáticas humanas y luego entre medio, actores, actrices y director hablaban de los personajes que representaban y buscaban. De ahí a veces se extendían a comentarios sobre la moral, la vida, la complejidad de las cosas.

Su edad oscilaría entre veintipocos y casi cuarenta, supongo.

Me preguntaba para qué sirve todo esto. Es decir. ¿Por qué necesitamos aún a esta profesión para que representen una problemática de la que era obvio que no tenían más idea que cualquier persona?. El director decía que quería explorar esas experiencias de relación humana. Lo decía mientras alternaban imágenes de él, con los auriculares puestos y mirando el guión o en otras en las que les hablaba paternalmente al actor y la actriz sobre la escena. Explorar teatralmente la experiencia, supongo que quería decir, porque si lo estuviera explorando él en su vida, pues debería filmarse a sí mismo. Si lo estuviera explorando en otros y otras de la vida real, debería dejar el plató y tratar de filmarlo en la vida real, incluso ficcionándolo, que sería otro tipo de ficción. Así que suponemos que explorando quería decir que estaba tratando de captar de qué manera un actor y una actriz simulaban estar viviendo lo que él les pedía que representaran. Con lo cual, el objeto de su exploración no es la experiencia humana sino “la capacidad de una actriz y un actor de representar fielmente lo que el ya ha imaginado en su cabeza y escrito en un guión”. Digamos que lo que explora realmente es su oficio de director para dirigir actores y actrices.

Por lo menos, creemos que deberíamos problematizar este tipo de intermediación profesional, hoy día, entre un equipo de producción, actores, actrices, directores, guionistas, etc y la representación cinematográfica de nuestra existencia, nuestras cosas, nuestros asuntos. ¿Para qué sirven, qué función política cumplen un montón de profesionales que

se interponen entre la vida y las películas que luego circulan como reflejo de nuestra época y nuestra sociedad?

En el programa citado, el actor y la actriz encarnaban a una pareja que hablaba de las dificultades para afrontar tener un hijo. Un argumento filmable en la realidad, si quisiéramos. Bastaría llegar a relaciones de tal confianza con una pareja que quiera elaborar cinematográficamente su situación y podríamos tener una secuencia de conversaciones y hechos reales como el de la película, reconstrucciones vividas de su cotidianidad, su hacer diario. Y por favor, que estamos hablando de otro tipo de ficción, de elaboración, de revivencia fílmica y no del cliché de siempre. Es que luego vendrá algún caprichosito a decirnos: *"ah, pero eso es documental, eso es documental"*, que ya estamos hasta los meandros de tanta estupidez. Pero no, resulta que un director y sus marionetas, se embarcan en la tarea de hablarnos de ello elaborando una película. Pero, honestamente ¿quién necesita, ha pedido o cree importante que ese joven director y esos jóvenes actores y actrices, financiados o por simple vocación, da lo mismo, pongan en circulación su visión particular, bastante pobre y tópica por los comentarios que hacían, caricaturesca también, sobre un asunto que posiblemente viven muchas parejas?. Pero para el caso da igual. El mismo procedimiento lo hará otro grupo con un triller ambientado en el tema vasco o una comedia rodada en un pueblo rural.

¿Su legitimidad? Bueno, lisa y llanamente su antojo de profesional que puede hacerlo. Y otra vez nos dirán caprichosamente: *"ah, ¿y qué y qué ? ¿ez que no tengo derecho a cazo a hazer lo que se me de la gana?"*.

Y claro, educadamente le responderíamos; *"- Si, niñato, claro, claro. Pero es que ahora estamos hablando sobre la responsabilidad política y social del cine, tratando de hacernos preguntas que nos abran otros caminos y cuestionando al cine de confección capitalista. Anda, vete a jugar con tus camaritas y tu equipito por allí..."*

Entonces.

¿Para qué necesitamos intermediarios de este tipo? Lo entendemos como una herencia del pasado, claro. El cine no siempre se hizo ni se hace de esta manera aunque se haya consolidado este modo jerárquico y teatral de hacer las cosas. A veces el espectáculo artístico y cultural se parece a una cantidad de chiringuitos de exhibicionistas. Pero está bien, así es el negocio. Vendemos cocacolas, playstation o gominolas o, para el caso, películas. Metemos una pasta, hacemos trabajar a algunos y algunas y nos vamos a la feria del cine para ver quién nos la compra. Si la compran muchas personas, pues hacemos más de lo mismo y si nadie, pues ha sido un fracaso y nos quedamos silbando.

Pero en el campo de la representación cinematográfica, que debería tener una cuota de responsabilidad social, un poco de dignidad política y surgir de elaboraciones menos subjetivas y caprichosas, ésta debería abandonar por lo menos en parte, el pobre espectáculo rentable y los grupitos de listos con sus ideas tópicas y sus técnicas dramáticas de *"ahora largo la lágrima para representar emoción, uy no, que me pasé de emoción, repitamos"* (juro que lo dijo casi así) y deberíamos adentrarnos con las cámaras en la realidad, entregarlas y dejar y dejarnos de tantas historias.

Y otra vez nos dirían enojados: *"-Va tío. Si dejamos de hacerlo así acabaremos con el cine, la escudería profesional, la estética del preciosismo fotográfico, el negocio que nos divide en terminales de consumo y productores de espejismos, la mentira sombría de las salas y, al final va a ser que todavía la minoría del jolgorio cultural nos vamos al paro. Y lo peor, si cabe, es que nos pareceremos cada vez más a un obrero común y corriente...¡qué desastre!"*

Lo que planteamos y estamos desarrollando desde hace un tiempo es justamente un modo de producir películas, diferente. Honestamente nos da lo mismo si en los barrancos de la cultura quedan una cantidad de hedonistas fílmicos sin poder producir. Para preocuparnos, mejor nos preocupamos por la cantidad de parados o esclavizados de todo tipo de fábricas y empresas. Y es más, creemos que es con estos grupos sociales con los que hay que hacer películas (para ver si de una vez conocemos sus ficciones, sus fantasías, su imaginario, sus preocupaciones, sus temas, las vivencias que quieran llevar a los films). Esa representación sí que nos importa un poco más.

La historia del cine político parece un esfuerzo de parto que no ha terminado de dar a luz a un cine popular real en los territorios occidentales u occidentalizados donde se ha parido el negocio. Ya lo hemos dicho pero lo repetimos como loros: un cine popular real no es el que fabricamos los listillos que tenemos el conocimiento cinematográfico y el gusto desarrollado pensando infelizmente que por popular entendemos a aquel cine que lo va a ver mucha gente. Un cine popular real es el que entrega el saber, el capital y los medios de producción a grupos de gente cualquiera para que se organice y haga su película como se le salga del antojo valiéndose de los profesionales que haya al alcance (ahí volveríamos a tener mucho trabajo los parados del oficio fílmico). Pero que con ello se organice, discuta todo, entienda lo que significa hacer un film propio haciéndolo y que luego se beneficie socialmente de ello y si una vez acabado el ciclo del beneficio social y político tiene la oportunidad de arrancarle dinero al mercado del jolgorio y la vanalidad, pues que se forren y hagan con el dinero un comedor popular, una escuela autogestionada o se armen para degollar en serie a enemigos de la casta política. Pero eso ya será un asunto de responsabilidad social compartida y no un capricho intelectual.

Este cine lleva años existiendo ya en diferentes partes aunque no figure en los prestigiosos anales de la crítica “¿seria?” ni en los residuales circos mediáticos de las minorías culturales.

25

Pistas sobre el poder vertical en el cine.

¿Por qué insistimos en una estructura jerárquica a la hora de producirlo?

Leyendo el libro de Vicente J. Benet. *La cultura del cine*.

Dice el Autor: *"Aunque sea afirmar una vez más cosas obvias, el cine es una industria determinada por elementos de mercado, sujeta a planteamientos financieros y a la organización de una gestión empresarial....desde un primer momento... tendió a consolidarse económicamente de acuerdo con unos criterios característicos y constantes prácticamente hasta la actualidad. Los podríamos resumir en un impulso económico constante hacia la concentración y el oligopolio, es decir, la integración de los distintos niveles de la industria y su control por un reducido grupo de empresas."*

El cine tiene una diferencia fundamental con respecto a las demás artes. Benet lo recuerda citando una frase de 1920 de Ricciotto Canudo para iniciar el capítulo: *Todas las artes, antes de convertirse en un comercio y una industria, han sido originalmente expresiones estéticas de un puñado de soñadores. El cine ha tenido una suerte contraria: ha comenzado como una industria y un comercio. Ahora debe convertirse en arte.*

Nos parece importante saber históricamente a que atenarnos a la hora de plantearnos un Nuevo cine político o un Nuevo Cine Popular para nuestro tiempo.

Posiblemente el mejor cine político de los años 60 tuvo claro que el ataque frontal debería ser estético y de contenidos pero evidenciaron con la misma radicalidad también el gran problema de la distribución. Curiosamente, este es el sector menos estudiado y menos conocido del cine pero que sin duda alguna es el que reporta mayores beneficios económicos.

La realización, es decir, el *"cómo lo hacemos y el cómo debe hacerlo usted"* es el más conocido por el gran público y sobre el que cada vez encontramos más material. No existe la misma difusión de materiales que hablen de *"cómo se ha hecho un cine contraimperial y cómo puede emprender usted un camino cinematográfico distinto"*...

Entonces cuando planteamos la emergencia de un cine en manos de grupos de gente desvinculados del negocio cinematográfico, organizadas, organizándose; colectivos, asociaciones barriales, grupos sociales diversos que tomen las riendas de su propia producción cinematográfica y audiovisual en general estamos planteando un proceso difícil porque supone una ruptura con una forma de producción que es inherente al cine y que ya en las primeras décadas de su existencia se consolidó como la hegemónica: la de la industria del negocio.

Hacia 1907 ya se pueden ubicar -dice Benet- *"los primeros síntomas de la batalla mundial por los mercados cinematográficos"*.

Hemos heredado, entonces, una práctica fílmica muy definida. Lo hemos conocido y aprendimos a ver a través del cine que hicieron los grupos empresariales desde su origen y en su lucha de conquista mercantil-cultural.

Aún así, las prácticas han sido y son casi tan variadas como la de las y los cineastas que lo han hecho y lo siguen haciendo. Por suerte, asistimos a una producción cada vez más

desbordante, tecnología digital mediante, de realizaciones totalmente independientes de la mecánica del mercado.

Pero nos queda este lastre poderoso de realizarlo, distribuirlo y exhibirlo, de una manera ajena a la que siempre se ha hecho. Cada vez más debemos sacarnos esa carga mental que supone la antigua producción, distribución y exhibición del cine.

El sistema industrial ha pasado por diferentes etapas que Benet, tomándolo de Janet Sattiger, menciona.

Lo decimos muy brevemente.

El período que va de 1906 a 1907, el trabajo cinematográfico se realiza por el "**sistema de operador de cámara**" (el cameramen, el operador es responsable absoluto de la producción). Entre 1907-1909, ante una mayor complejidad y extensión de las películas aparece la figura del director, con funciones parecidas a las del director de teatro (actores y actrices, coherencia narrativa, etc) donde el cameramen se dedicará más a funciones técnicas vinculadas a la cámara: este sería el **sistema de producción de director**.

A partir de 1909 dado el crecimiento de la industria tras la Guerra, se consolida el "**sistema de equipo de director**". La demanda de películas crece y las compañías potencian la producción autónoma para cubrir la demanda. El director puede explorar y experimentar con cierta independencia. Período de consolidación de la MPPC (Motion Picture Patents Company), poseedora de las patentes y las licencias de la tecnología cinematográfica que entabla su lucha por el control frente a las nacientes compañías independientes, la distribución y comercialización, los films extranjeros, etc. Aparecen la Universal, Warner, Fox, Metro y Paramount.

En 1925 Hollywood ya es el centro de producción y del imaginario del cine. Se consolidan sus vinculaciones a la banca y la bolsa de Nueva York, el dominio del mercado internacional, su negocio paralelo (promoción, estrellas, publicidad, revistas de fans, etc.). Las bases de la gran industria están a tope.

La complejidad del gigantesco negocio lo lleva a la taylorización que afectó a los demás sectores industriales: diversificación, especialización y eficacia en la planificación del trabajo. Aparece la figura del ejecutivo cuya función es hacer cumplir los objetivos de las distintas secciones de la compañía: el "**sistema de producción central**".

Un **ejecutivo** tomará las decisiones finales de producción y sus prioridades se dirigirán hacia el mercado. Tanto la distribución como la exhibición pasarán a formar parte de la estructura de los grandes estudios.

Hacia 1931, la época ya de los grandes estudios y con las cinco cabezas visibles del negocio (RKO, Metro-Goldwyn Meyer, Twentieth Century Fox, Warner Bros y Paramount) que producían sus películas, tenían sus canales de distribución y propios cines para exhibir en las grandes capitales, aparece el "**sistema de equipo productor**". Se delega en la responsabilidad en productores asociados que controlarán varios proyectos a la vez sobre un género determinado, con sus equipos, estrellas, etc.

El fin de la estructura monopólica parece ubicarse entre 1947-1957 (estamos redondeando etapas) y ya que la infraestructura de los grandes estudios era insostenible aparece el "**sistema de equipo de conjunto**", que con variantes se ha mantenido hasta la actualidad. En lugar de que las compañías contaran con todo lo necesario (materiales, infraestructura, plantilla de artistas) se contrata todo para cada proyecto de película y durante un corto plazo.

Luego de este período hacia finales de los 60, Benet menciona la mutación final: la época de los **grandes conglomerados industriales**. La irrupción en la industria cinematográfica

fica a nivel financiero de otros sectores industriales (empresas de tabaco, alimentación, discos, deportes y juegos, constructoras, etc), que se rigen por grandes políticas de mercado y donde las películas no son otra cosa que un producto más. **La era de ejecutivos** que no tienen formación específica en el sector cinematográfico pero que controlarán los procesos de producción de los films pensando en claves ajenas a la propia materia cinematográfica.

Las grandes compañías, dicen, en la actualidad han recuperado el control del negocio pero por el dominio total que tienen a nivel de sus conglomerados financieros más amplios que abarcan el vídeo y el DVD, la televisión de pago por cable y satélite, los videojuegos, los parques temáticos, la informática aplicada a la diversión, el compact Disc, etc. El gran negocio del ocio (valga la repugnancia).

Uno de los asuntos claves en nuestra reflexión es que estos fuertes sistemas de producción son la práctica más difundida del cine tanto a nivel de realizadores y realizadoras como de quién ve el cine.

Lo que decíamos antes. Si nos proponemos hacer o ir a ver una película, las ideas previas que tenemos en ambos casos provendrán, sin duda, de todo este banco imaginario de lo que se ha producido y de cómo se ha producido.

La estructuración jerárquica, las diferentes conformaciones de los equipos de producción vienen de una industria que fue respondiendo a las necesidades de sus empresarios y sus negocios. Produjeron y producen así, porque buscaban rentabilidad. Es en gran parte de allí que proviene el saber acumulado y difundido del cine que conocemos. Ya en la última etapa que mencionamos, la de los conglomerados financieros en la que vivimos, las películas han sido llevadas por los ejecutivos a un lugar de valorización equivalente a una zapatilla deportiva, un yogurt, o unos condones. El vaciado es tal que la película puede ser simplemente un vehículo para la venta de cualquier artículo, no tanto porque hable de ellos en el propio film, sino porque el flujo financiero que lo posibilita está sostenido por una empresa del sector. El tiempo de planificación, los códigos de mercado, la prisa, la urgencia comercial, el que un film esté inscrito en una campaña mercantil, el público que quiere capturar como consumidor, el tipo de promoción publicitaria, en fin, todos sus condicionamientos extra-film determinan la película.

La tecnología actual nos asegura posiblemente una cierta democratización de la mecánica del proceso cinematográfico: grabar, montar, dar copias y exhibir. El problema aparece cuando a esa tarea no fácil, pero obviamente más sencilla que hace 50 o 100 años, nuestro imaginario colonizado ya somete el proceso particular de creación a una estética de film que proviene de formatos de producción industriales de un negocio condicionado por todo lo que mencionamos antes. Un largo debate que se dio en una de las sesiones de nuestra película en Humanes entre los y las jóvenes, era justamente que unos querían que quedara *"como una película de Hollywood"* y otros decían que no. Ganar dinero, ser famosos con el film, todo temas que fueron surgiendo a lo largo de los encuentros.

Las figuras de director y el resto del equipo y la taylorización de la creación doméstica (el simulacro de planificación empresarial) aparece habitualmente en cualquier proceso artesanal por pequeño e individual que sea. Y una cosa es que el estudio del cine nos aporte el conocimiento de sus procesos a lo largo de la historia para liberar nuestra producción propia y nuestra imaginación, para lograr equilibrios necesarios entre la estética, los medios que tenemos realmente y lo que se quiere representar y otra cosa es que

la colonización interior que llevamos nos suponga conflictos de autocensura, apremios y condicionantes absurdos a la hora de lograr un resultado que nos es ajeno en motivación, en objetivos y en intención.

La búsqueda de un cine popular de creación colectiva, horizontal y de beneficios no económicos en que estamos empeñados, es una tarea difícil en nuestras sociedades porque justamente luchamos contra su estructuración política verticalista y jerárquica cuya red social pivota en torno al dinero y en segundo lugar contra una producción de cine, por provenir de éstas, con las mismas características: verticalidad en las relaciones, jerárquica en el uso del poder, de exaltación individual, con el dinero como centro y con objetivos mercantiles.

No es para nada difícil, en sí mismo, un cine políticamente popular como el que describimos (ya está más que demostrado que no lo es). Lo que se nos hace complejo, es desprogramar el pequeño monstruo capitalista y mercantil que todos y todas llevamos dentro, por lo menos desde donde escribimos y al mismo tiempo, desprogramar el terreno de la política y las relaciones sociales como simple territorio de mercancías. Cuánto más avancemos en esta reprogramación de nuestras vidas y del terreno político, se hará evidente por sí solo, el cine del que hablamos.

26

¿Cine de magnates o cine de aldeas?

Siempre hablamos aquí del viejo cine hecho por minorías que tienen el control de la producción comercial y del cine que circula.

Leía en el último N° de los Cahiers du cinema la entrevista a Quentin Tarantino en la extensísima cobertura que le dedican sobre su última película Malditos Bastardos.

Bueno, no nos interesa la entrevista en sí sino el despliegue de poder que nos salpica al leerla. Es algo que suele pasar cada vez que un director de primer nivel en la industria habla de su cine.

Aquí, como somos monotemáticos, (monos con temas, que se dice) pues este tipo de demostración de saber y poder industrial nos producen siempre las mismas raras vibraciones: seguimos viendo el cine de estos pocos ricos que nos invaden con sus elaboraciones personales. Cuenta que estuvo trabajando en el proyecto dos años aunque la idea la comenzó hace diez, "en medio hizo sus exitosas Kill Bill", y luego se puso otra vez a escribir esta idea hasta que se plasmó en este "esperadísimo film". El mundo esperaba esta historia ansiosamente, dicen. Necesitábamos, parece, a nivel mundial, un remake de "Los cañones de Navarone" de J. Lee Thompson, 1961 mezclado con algo de Doce en el patíbulo de R. Aldrich, 1967 entre otras. Era imprescindible ver en cine "el sabotaje de un preestreno nazi en un cine del Paris ocupado durante la guerra". A partir de su visionado seguramente abordaremos muchas de la problemáticas que acosan nuestra vida de otra manera.

Circulan cifras que dicen que hacia finales de agosto ya había recaudado 40 millones de dólares en los USA y Canadá y otras que hablan de 70 millones de inversión. 70 millones de dólares. Se dice pronto.

No podemos disimular el rechazo de esta exhibición millonaria de un tipo y su equipo de producción delante de nuestras narices al que debemos mirar pasiva y admirativamente mientras hace sus maniobras financieras, sus negocios y especulaciones. Parece que su productora iba mal de pasta y esto podía salvarle. Nos lo imaginamos incluso apremiado por la precariedad en su residencia.

Sí. Es que cansa este apabullamiento de magnates o aspirantes a magnates cinematográficos. Lo mismo pasó aquí con el repugnante despliegue almodovariano de su última película.

Pura censura financiera. Todo lo que no sea potencialmente un éxito comercial, censurado. Y para esto, se requieren unas condiciones específicas planteadas incluso a nivel de la legislación del cine. *"No se financiará ningún tipo de cine u obra audiovisual que no de frutos económicos claros y se obviará o se le darán migajas monetarias a cualquier tipo de realización que pretenda quedarse solo en los beneficios sociales, políticos o incluso estéticos"*, parece ser la máxima.

El mismo autor que citábamos en el artículo pasado, Benet, comenta que *"la censura se refiere a todas aquellas transformaciones que se producen en un filme debido a restricciones derivadas del marco social en el que aparece. Estas limitaciones pueden estar relacionadas con costumbres o comportamientos culturales, o por la influencia política o moral de determinados grupos"*.

Hay dos motivos -dice- que han hecho que de todas las artes, el cine haya tenido por sobre todas un control tan absoluto: una, *porque (la censura) tiene repercusiones directas en el estilo cinematográfico* y dos, *porque la censura está estrechamente ligada a la construcción industrial del cine y su establecimiento, depende, en gran medida de sus agentes económicos.*

La censura, obviamente, genera siempre un afuera. El sí a un tipo de inversión supone el no a otros.

¿Qué es entonces lo que posibilita un ejercicio financiero como el de Tarantino y sobre todo cuántas otras prácticas cinematográficas, planes de democratización en la enseñanza del cine, planes gubernamentales de documentación audiovisual, de autorepresentación de grupos sociales, etc, quedan fuera de toda posibilidad cuando el dinero privado y muchas veces el público, opta por dar salida a un despliegue tarantiniano o almodovariano?, (o del pequeño magnate que sea, vamos, que nos da lo mismo).

Justo hoy, consultábamos por otro asunto, la página web del proyecto [Video en las aldeas](#) de Brasil . Un proyecto de unas repercusiones enormes a nivel de la autorepresentación de diferentes comunidades indígenas de brasil. Nació en el año 1987 con el propósito *el de promover el encuentro del indígena con su imagen, de hacer del video un instrumento de expresión de la identidad de los indígenas, así como un reflejo de la visión que tienen de sí mismos y del mundo.*

Transcribimos uno de los textos explicativos que no necesita comentarios:

- *Video en las aldeas: procesos de apropiación y uso del video por diferentes comunidades.*
- *Encuentros: encuentros e intercambio entre pueblos que se conocieron a través del video.*
- *Rituales: una manera de abordar rituales y tradiciones culturales con la participación indígena. Realizadores indígenas: documentales realizados en el transcurrir de los talleres de capacitación.*
- *"Programa Indígena": una serie de cuatro programas para la televisión educativa en donde , además de personajes, los indígenas son co-realizadores y presentadores.*
- *Conflictos Amazónicos: conflictos en la Amazonía y experiencias con el desarrollo sustentable en las áreas indígenas.*
- *Indígenas en Brasil: una serie de diez videos realizados para TV Escola (canal de televisión educativa perteneciente al Ministerio de Educación) que presenta un perfil de la realidad indígena contemporánea.*

No sabemos qué presupuesto manejarán, claro, pero no sé por qué nos da por pensar que no son 70 millones de dólares. Ya cuentan en su haber cerca de 70 films. Los beneficios sociales de un proyecto de esta magnitud son evidentes, como evidente es que programas como estos, con un flujo de dinero importante pueden volverse hasta subversivos si los dejamos crecer. Sí, mejor que Tarantino nos entretenga con su historia.

Y claro, dirá alguno, *"siempre con ejemplitos de otros sitios y encima de indígenas"*. Nos encantaría citar más ejemplos de nuestra propia sociedad pero nos cuesta encontrarlos y cada vez estamos más convencidos de que procesos de cine no capitalistas se pueden desarrollar entre mentes y redes sociales que funcionen no-capitalisticamente. Y otro

dirá: *"pero ez que no se puede eztar al margen del capitalismo"*. Uf. ya ya, chaval... y había una vez un hombre malo que no pagaba hacienda..."

Por supuesto que podemos no ser ingenuos y pensar que lo que pasa es que los magnates no se enteran de proyectos cinematográficos de beneficio social como el que citamos arriba porque si los conocieran, por su carácter altruísta, seguramente los apoyarían, pero es que el punto repugnante no es el origen del flujo bancario-cinematográfico solamente sino encima, el ritual comercial de cada país, incluyendo a la refinada crítica que danza al son de estos gigantescos y sofisticados payasos capitalistas de la industria del cine tratando de beneficiarse de sus juegos cinéfilo-financieros. (Lo de payasos nos viene al ver sus patéticas fotos de glamour guay con que aparecen al lado de unas noticias como *"Quentin Tarantino dice que fumó marihuana con Brad Pitt en una fiesta. El hecho ocurrió durante una reunión en la casa del actor, en el 2008. El director de "Kill Bill" hizo esta revelación en una entrevista"*).

No más comentarios Su Señoría.

No podemos menos que sentir repugnancia por este sistema de producción capitalista cuando vemos estos enormes desfases entre los jueguecitos de los magnates o aspirantes a magnates de los negocios del cine y lo que con el cine se podría hacer.

Hemos puesto esa foto a pie de artículo porque expresa un deseo oculto que escondemos (sshhhh...que no podemos revelar): que un suicidio colectivo de magnates fílmicos como Tarantino nos ahorraría tiempo y disgustos y encima crearía un pequeño y momentáneo vacío autoral aprovechable. Superestructuralmente hablando, claro, el tipo no nos ha hecho personalmente nada. Pero, bueno, basta mirar la falsedad de la foto para saber que no veremos cumplidos nuestros deseos clandestinos.

¿Y aquí qué?. Estamos seguros que iniciativas sobran pero medios y voluntad política oficial que apoye, faltan o sencillamente no existe o sencillamente son muchas veces un verdadero obstáculo para el desarrollo de otras formas de cine. No dejamos de tener el triple muro de la vergüenza en frente de nuestras narices: por un lado la legislación del cine a la que siguen forzándola para que genere una estructura industrial con todos sus rituales; por otro la casta profesional del cine que se desespera por vivir de este modelo y por otro la colonización de los procedimientos que esta industria ha inyectado en nuestras cabezas y que nos hacen soñar poco o nada con otras formas de producción no capitalistas.

Pero se puede hacer *"cine en las aldeas"* de nuestra propia sociedad, claro que se puede. Basta con que algunos cineastas y videocreadores y creadoras bajemos hasta ellas con los medios que tengamos a mano y nos perdamos allí de una vez haciendo películas con otros procedimientos. Lo haremos. Lo haremos. Solo hay que planearlo bien. Pero estamos en ello.

27

¿Qué significa una cámara?

Sobre la “nunca inocente” ética del amateur

Digamos que una ética del filmar, del grabar video en general, parece hoy día impensable o solo exclusiva de una minoría que piensa estas cosas como algo profesional. El asunto que queremos plantearnos, cuando con un móvil o una cámara cualquiera tomamos unas muestras de imágenes y sonidos de nuestra realidad, es saber si no hay ya implícito en ese uso, tanto una ética como una actitud política.

Pongamos un ejemplo. Una joven cualquiera se hace con una pequeña cámara y comienza a grabar su propio entorno, amistades y familia, situaciones cotidianas, anécdotas, cosas que le despiertan interés.

Podemos considerar este gesto, como un acto de inocencia amateur, claro. Aunque quizá lo inocente sea pensar que los actos cotidianos son realmente inocentes.

Si no nos dejamos llevar por la vanalidad reinante, deberíamos pensar que lo que esa joven está haciendo, quizá sin saberlo, es documentar momentos de la vida que nunca más volverán a repetirse pero que podrán ser evocados con cierta fidelidad en lo que deje montado como pieza para compartir en lo inmediato o para que pueda ser vista en el futuro por otras personas. Lo que habrá hecho esta joven, así como cualquier persona que repita este gesto, es un documento histórico que cobrará valor social a medida que pase el tiempo. Por lo menos para las personas implicadas.

Tren de sombras de José Luis Guerín, por ejemplo, es justamente una reflexión poética en forma de film a partir de las supuestas películas caseras que un abogado francés de apellido Fleury filmó en la década del 30. Trabajar con material doméstico de este tipo puede ser una tarea realmente fascinante.

Aunque no los hemos podido ver aún, ahí están los *diarios filmicos de David Perlov* hechos entre 1973 y 1983. Construidos a partir de grabaciones personales.

Si tomamos estas premisas y pensamos que el acto de la joven de la que hablamos, aunque haya sido hecho como inocente diversión, genera documentos históricos útiles, que tienen un valor único, que pueden ser utilizados como evocación de un tiempo social, que constituyen una memoria particular de momentos de vida, entonces sí que nos surgen las viejas preguntas del cine a la hora de hacer las tomas: **¿qué filmar, cómo y para qué?**

¿Será lo mismo hacer unos barridos despreocupados en el cumpleaños de la abuela, que hacer planos que exploren detenidamente su rostro, sus gestos, las relaciones familiares que entabla, grabar su voz, su discurso, etc. con la conciencia de que será un documento único, de ese momento único?

La ideología imperial nos ha acostumbrado a todo ese sistema técnico-estético, del que tanto hablamos, que ha relegado el amateurismo a un lugar y unas formas del ver que se consideran menores, despreciables por la teoría y la crítica a la hora de considerar algo como cine. Debemos replantearnos estas herencias interpretativas reduccionistas.

Uno de los giros de la teoría cinematográfica hacia el realismo cinematográfico dados por André Bazin en el mundo de la posguerra, provenía de las lúcidas reflexiones que éste hiciera sobre películas y filmaciones desechadas por la cinematografía hegemónica. Su texto sobre el film de Tor Heryerdahl *Kon-Tiki*, por ejemplo, es una inteligente y bella reflexión sobre la expedición de los jóvenes noruegos y suecos que portaron una cámara durante la travesía que hicieron en 1950. Bazin se fija en fotogramas borrosos donde aparece de pronto un tiburón ballena: *Nuestros hombres tenían una cámara. Pero eran aficionados. Sabían utilizarla más o menos como nosotros. Y además, no habían previsto el posible uso comercial de su película, como lo prueban algunos detalles desastrosos.....las condiciones de la toma de vistas no podían ser peores...la cámara no podía tener otro punto de vista que el del operador ocasional, situado en un extremo de la balsa, a ras del agua. Ningún travelling, ningún ángulo en picado, ni casi la posibilidad de hacer planos de conjunto de la embarcación...si algo importante sucedía (una tempestad, por ejemplo) el equipo tenía otras cosas que hacer antes de preocuparse por filmar...Y sin embargo...Kon-Tiki es admirable y sobrecogedor: ¿Por qué? Porque su realización se identifica plenamente con la acción que relata de manera tan imperfecta...Ese tiburón ballena entrevisto en los reflejos del agua, ¿nos interesa por la rareza del animal o del espectáculo -no se le ve apenas-, o porque la imagen se ha tomado en el mismo instante en que un capricho del monstruo podía aniquilar la embarcación y enviar la cámara y el operador a siete u ocho mil metros de profundidad? La respuesta es fácil: no se trata de fotografiar un tiburón, sino su peligro.*

Cuando hemos visto una película como la de los Sarayaku de Ecuador, donde activistas indígenas graban el enfrentamiento entre el ejército y la gente de la población a causa de la defensa de sus tierras contra la empresa petrolera argentina, no nos ha conmovido la estética del cuadro ni la sabiduría del cámara. Un enfrentamiento así no permite regodeos estéticos. Lo que retratan ciertas escenas es la indignación, la rabia y la violencia empresarial materializada por el ejército. Es difícil que la grabación por sí sola no sea efectiva y no nos golpee directamente. Pero el motivo es claro: se está retratando una injusticia estructural y eso jamás deja indiferente.

Plantearnos hoy el realismo ya no es un asunto solamente estético sino más bien político y social sobre los procesos donde sumergimos las, cada vez más, abundantes cámaras.

¿Qué filmar, cómo y para qué? Sigue siendo una pregunta que atraviesa cualquier gesto de captura audiovisual por pequeño que sea si queremos planteárnoslo en su verdadera magnitud. ¿Qué, de todo lo que nos rodea, es digno de ser filmado, es necesario de ser conservado, de ser re-creado en un montaje, de ser exhibido? Todo no se puede grabar, la elección, por anecdótica que parezca, está cargada de ética y política. No importa la edad de quien porte la cámara. Un niño podría grabar, si le hemos dado las posibilidades y las ideas necesarias, a un amiguito en su cumpleaños o la entrada violenta de unos soldados en su casa. Lo que tiene que saber es el verdadero valor que tiene el contar con una cámara que no se reduce, en ningún caso, a un divertimento sin consecuencias.

La **estética de un amateur** está plagada de las mismas preguntas y problemáticas del cine pero no suele plantearse así. La elección del cuadro, la duración del plano, las vinculaciones, las tomas, el seguimiento de una situación cotidiana con fines documentales, la repetición de una vivencia para grabarla mejor, la escucha de lo que dicen, la búsqueda de conexiones, son todos asuntos que asaltan permanentemente a quien graba.

Decimos que grabamos lo que se nos antoja y como se nos antoja sin saber que ese antojo está condicionado por unos procedimientos adquiridos. Eso que tú grabas no es cine y por tanto no merece las reflexiones del cine.

"El aficionado" de Krzysztof Kieslowski (1979) es un ejemplo interesante de la evolución de un cámara amateur que comienza a grabar a su bebé en su entorno familiar y que llevado por la obsesión por filmar comienza a documentar su ambiente asociado al mundo de la fábrica y del trabajo, en medio de un pequeño pueblo de Polonia a finales de los años 70. Todos estaban contentos con el aficionado hasta que su cámara comienza a registrar asuntos que entran en conflicto con la visión moral y política de quienes le rodean. Entonces surgen las viejas preguntas **¿qué grabar, cómo y para qué?**.

La educación no repara en ello. El pensamiento y la realización cinematográfica es un asunto de expertos. Así vamos. Sí, sí. *"Deje a los cineastas hacer su trabajo, a los políticos el suyo, a los intelectuales el suyo, a los médicos el suyo, a los artistas el suyo. Usted aguante, sea fan, pague la entrada y vote cada cuatro años. Solo le pedimos que sea parte de la población de parálíticos mentales que necesitamos"*.

Imaginemos, si no, a niños y niñas cuya educación les haga crecer con una conciencia y un manejo de sus pequeñas cámaras tal que, con el tiempo, muchos y muchas de ellas le cojan el gusto y se conviertan en lúcidos y lúcidas cronistas familiares y barriales.

¿Cuales son los mecanismos que impiden la democratización real del conocimiento y la práctica cinematográfica? ¿Cuál es el miedo? ¿Qué empieza a haber demasiados y demasiadas cineastas por manzana? Pero si es justamente eso lo que haría cada vez más popular la realización cinematográfica y al cine en su conjunto. Hacer del amateurismo un campo de cultivo para programas de educación barrial, proyectos de creación de films colectivos con diferentes grupos sociales, programas de realización de películas en las escuelas, son todas iniciativas perfectamente realizables. Ya sabemos que la carroñera gestión de burócratas públicos y privados nos pondrán mil obstáculos. Pero hay muchas cosas que se pueden demostrar sin ellos. Y sería bueno que nos animáramos cada vez más a hacerlas, claro.

28

Una idea de cine no es una idea de cine

Ya hemos comentado haber dejado atrás la figura de los/las cineastas como aquellas personas o grupos aislados que conciben su obra en la soledad de sus alquimias personales para luego ofrecerla a un público que debe reaccionar ante ella: el arte en su esquema de exhibición.

Hemos planteado, también, que un o una cineasta (o un colectivo) es una persona que decide hacer entrar en crisis su sistema de producción artística individual y migrar hacia una manera colectiva de realización: quien se suicida autoralmente, que hace de su realidad como creador un vacío político, estético, cultural, que mata sus intereses personales, somete su ego y se desinteresa por su propio mundo subjetivo.

Por eso cuando hablamos, dentro de este realismo extremo que estamos desarrollando, de **"tener una idea de cine"**, no estamos hablando de la vieja concepción: *"soy cineasta, tengo una idea, es decir un tema y una forma de realización para abordarlo...escribiré el guión o las ideas de guión, estudiaré la manera de realización de acuerdo a mis conocimientos y los del equipo de producción, buscaré los medios y cuando los tenga haré la película que exhibiré para ver si le gusta a alguien, o para que les guste a determinado sector de la población con el que quiero comunicarme...bla bla bla"*

En nuestro caso, **tener una idea de cine** no es tener una idea sino **"tener la necesidad de un encuentro social que produzca una película"** y para el caso de los/las cineastas el encuentro parte del gesto concreto de su "suicidio autor" del que hemos hablado en anteriores ocasiones. Se trata de un criterio metodológico de realización de carácter político, que nada tiene que ver con algún tipo de humildad, falso altruismo o alguna otra práctica afectiva o moral. Una actitud de migración individual en un doble sentido: por un lado la migración desde el sistema habitual de creación individual, un movimiento interior de desposesión en la manera de concebirse como autor o autora. El/la cineasta sinautor parte de una voluntaria desautorización de su propio saber, formación estética, cultural e incluso de sus posturas ideológicas. Por la práctica sabemos que esta desautorización no significa para nada una especie de pérdida de identidad individual sino una mutación de lo individual en relación de lo colectivo. Algún día hablaremos más de este asunto porque el ego autor es uno de los pilares desde donde se sostiene el edificio burgués-capitalista de la producción cultural oficial.

A la vez de esta migración hay otra no menos importante: la desterritorialización de los/las cineastas y la ruptura de fronteras sociales. La búsqueda de un encuentro con personas concretas para la realización de un film, provoca movimiento social: alguien decide dejar su entorno habitual para sumergirse en otro con una intención política, cultural a través de la realización cinematográfica. A su vez, un grupo social determinado, metido en su rutina habitual debe abrirse o rechazar una propuesta tan inhabitual como inédita: autoproducir, dirigir, protagonizar el propio film..

Imaginemos toda la complejidad que tienen encuentros de este tipo entre un grupo de video-creadores y unas personas cualquiera sumergidas en algún tipo de conflictividad vital, social y política.

Ahora bien, justamente en el artículo pasado hablábamos de las preguntas fundamentales del cine: ¿qué filmar, cómo y para qué?.

Y solo analizando el punto de arranque de un realismo extremo como el que definimos, se puede ver la complejidad del gesto inicial que supone en los/las cineastas: **"tengo una idea de cine// tengo una idea de encuentro social"**. Su elección es evidentemente política en extremo porque las preguntas desde el arranque, son, cuanto menos, removedoras: ¿con qué grupo social siento deseos de vincularme cinematográficamente, por qué y qué sentido tiene hacer un film con estas personas concretas?.

Quizá podrá obtener una respuesta parcial de las tres preguntas, pero lo más seguro es que sus respuestas verdaderas solo se descubrirán con el tiempo y durante el proceso socio-cinematográfico mismo del film.

Definamos nuestro sitio social, que un poco de honestidad nunca viene mal: quien escribe es integrante activo de la burguesía progre intelectualilla que programamos varias revoluciones a la semana en ensordecedores cafés de Madrid algunos días a la noche, pero que nunca llevamos a cabo. En nuestra práctica, nos hemos visto varias veces ya en la dificultad que supuso migrar de nuestro lugar social, hacia sectores que nos eran ajenos y con los que nos interesaba relacionarnos: en un caso, las trabas administrativas nos impidieron directamente llegar al grupo objetivo con el que queríamos entrar en relación (jóvenes de un hogar de menores de Madrid); en otro intento logramos una convivencia que dejó logros y documentos fílmicos parciales y una riqueza humana muy grande (el caso del centro okupado Patio Maravillas y experiencias derivadas de ésta) pero cuyo proceso tampoco llegó a término como hubiéramos querido. El año pasado pusimos en marcha las experiencias que mencionamos en este blog, Tetuán, por ejemplo, que aún está abierta y nos ofrece desafíos de continuidad complejos, y en Humanes con el grupo de jóvenes del que hemos hablado en más de una ocasión, que quizá pueda ser la primer experiencia que recorra el proceso deseado.

Por eso cuando hablamos de una idea de cine como un deseo político de encuentro de cineastas o videoactivistas sinautorales con un grupo de personas o viceversa, planteamos gestos tan concretos como difíciles de desarrollar cinematográficamente ya que, además, nuestro deseo sería que toda esta complejidad social pudiera ser registrable para integrar este material como parte misma de la película.

Una idea de cine, entonces, en nuestra concepción, puede nacer, también, a la inversa: que un grupo determinado de personas demande a un/una cineasta o equipo sus servicios cinematográficos. Incluso sería la condición ideal. Aquí en España es bien conocido el caso de la película que dio origen a "20 años no es nada" de Joaquín Jordá, dónde un grupo de obreros y obreras en huelga de la fábrica Numax llaman al director para hacer su película y lo financian con su propia caja de resistencia. Este doble gesto de Jordá tanto en el acto de acudir la primera vez en los 80 como en el de retomar las vidas más de 20 años después, es digna de elogio por exigirle a ese tirano, muchas veces maldito y déspota tiempo del cine que se someta al tiempo de la vida y sus espesores.

Una idea de cine como concepción de un espacio social, encuentro político provocado por la necesidad de autorepresentación propia, puede estar en cualquier parte. Pero una

vez más nos topamos con la colonización mercantil que todos y todas llevamos dentro. El cine es algo que no nos pertenece más que como espectadores pasivos y consumidores activos, parece ser la costumbre asumida.

No han sido pocas las veces que, en diversas partes, que hemos preguntado a personas cualquiera: ¿crees que tu vida puede ser motivo de una película? ¿La harías?. Las respuestas son muy diferentes cuando las hay, pero siempre encontramos una dificultad para responderla: es una pregunta inhabitual porque parece desubicada, no creíble como posibilidad, una pregunta de broma. Parece que no se hace una película de cualquiera, parece que es un proceso especial y privilegiado para "esa gente del cine, algún personaje conocido, famosos de la alta clase acomodada".

Cuanto más el cine se haga natural con la vida, la vida lo tomará como algo natural a ella. Nadie se sorprende de que una persona diga hoy día: te voy a sacar una foto. Pero imaginemos en 1888 cuando George Eatsman lanza al mercado la primer cámara fotográfica llamándola Kodak, fundando con ello la casa del mismo nombre. Cualquier persona no estaba en condiciones de decir: "te voy a sacar una foto". En aquel momento, tanto las cámaras como el conocimiento de su utilización estaban disponibles solo para una minoría.

Hoy, de manera individual, sobre todo las nuevas generaciones ya disponen y conocen la tecnología para capturar, montar y exhibir una película. Pero seguimos careciendo de programas y políticas educativas y socio-culturales que estimulen el desarrollo de procedimientos colectivos de realización que no sigan los procedimientos mercantiles, competitivos e individualistas de las prácticas capitalistas. En nuestro deseo de un Nuevo Cine Popular, nos gustaría que cualquier grupo de personas considere habitual, natural y necesario hacer su propia filmografía local, barrial, familiar, asociativa, etc. Nos gustaría que fuera tan natural como hacerse la foto de familia. Nos gustaría que los y las profesionales del cine entendieran que lo cinematográfico es un servicio para la gente y no solamente un negocio.

29

¿Qué significa ser cineasta?

Avanzando en la confección de nuestro Manifiesto, seguimos estableciendo las bases de un Nuevo Cine Político y Popular al que llamamos Cine Inmerso Insurreccional. Ya hemos salpicado con algunas ideas sobre el film, el realismo, la autoría, la exhibición, la producción, etc. Pero ¿qué pasa con la figura de un/una cineasta?

Dejando atrás ese perfil glamuroso de la figura de los y las cineastas, muchas veces plagada de patetismo hedonista, redefinimos a ese oficio de lo cinematográfico respondiéndonos a la pregunta: en un cine como el que planteamos ¿qué rol debe jugar un o una cineasta entonces?

No tiene mucho misterio la respuesta; el mismo que juega el mecánico, el panadero, la autobusera o la carnicera en cualquier círculo social: ofrece un servicio para los demás. Está claro que en nuestra sociedad no existe casi oficio alguno que no esté intermediado por el dinero. La privatización de lo humano por lo capitalista llega hasta la monetarización de la vida íntima: *"te doy 100000 euros si vendes lo peor de tu intimidad en nuestro programa y la conviertes en espectáculo televisivo"*. Eso es el programa de televisión *El Juego de tu vida*, por ejemplo. O *"Te compro tus problemas psicológicos si espectacularizas tus traumas en directo"*. Eso es *La Caja* (ambos emitidos por Telecinco).

En nuestra vida diaria trabajamos por un puñado de dígitos ingresados en nuestra cuenta bancaria porque *"de algo hay que vivir"*, decimos.

Así que si el oficio de cineasta es un servicio público ofrecido para la fabricación de la representación fílmica de colectivos sociales, no vamos a recurrir a viejos altruismos militantes, vocaciones heroicas o activismos confusos que duren lo que la corta juventud que rápidamente nos privatiza el sistema económico y el manicomio de lo social cuando apenas ¿maduramos?

El/la cineasta debería ser un oficio pagado, claro. Quizá incluso como a una enseñante o un trabajador social más.

Pero el problema de cómo se debe financiar una figura así, no debería distraernos del problema de lo que debe ser aunque haya que imaginar luego una forma económicamente efectiva de que exista.

Un/una cineasta en el cine que estamos desarrollando es un/una trabajadora de la representación fílmica que ayuda a construir filmografías colectivas. Porque piensa que todo grupo de personas de una localidad específica tiene que ejercer el derecho a elaborar tanto la propia historia y sus imaginaciones fílmicas. Es alguien que trabaja con una materia prima particular: imágenes y sonidos de la realidad de unas personas concretas, sea dónde vive o donde hace su inmersión social. Cuando tenemos que hacer una casa recurrimos a un arquitecto (que entendemos que no se convertirá en el dueño de la casa que construyamos). Cuando tenemos un problema de salud recurrimos al personal médico (que no se convertirán en los propietarios de nuestra salud). El Estado nos pone maestros, trabajadores sociales, psicólogos para atender cierto tipo de necesidades.

¿Pero cuando tenemos un problema de representación fílmica? No hablamos de un antojo de hacer una película, si no que nos referimos a una necesidad de documentación y

creación audiovisual, que haga trabajar colectivamente la imaginación, que facilite soñarnos, imaginarnos, asumirnos, descubrirnos audiovisualmente como lo que somos; en ese caso ¿recurrirnos a profesionales de la materia? ¿Nos pone el Estado algún tipo de servicio para atender a una necesidad social como ésta?

¿No sucede acaso que incluso los más osados documentalistas, se apropian parcial o totalmente de la representación que logran en un sitio específico? ¿No termina siendo siempre un film de fulanito de tal? ¿Acaso devolvemos a los representados nuestros montajes y películas, una y otra vez, para la reflexión crítica buscando la conformidad del sujeto con su film, al que le hemos vampirizado su apariencia audiovisual, que es suya? Pero sí que luego aceptamos en el jolgorio cultural que los payasos televisivos o cinematográficos reclamen sus derechos de imagen. Nos parece natural, claro. *“Es que ellos viven de eso, sí”*. Una vez más parece que el derecho al uso de la propia imagen la tienen unos o unas pocas listillas que han hecho de su apariencia un negocio. Otra vez el puto negocio como variable ética.

El año pasado, estando en Senegal, mientras grabamos en el mercado central de Dakar un documental, nos vimos interpelados por algunos transeúntes que nos prohibían agresivamente sacarles imágenes. Nos parecía absolutamente digno. Durante todo el tiempo tuvimos que o esconder la cámara o hacer evidente que ceñíamos el plano en plena calle a las entrevistadas. Nos pareció ilustrativo el gesto que tenían algunas personas anónimas, aunque no todas. Y es un conflicto interesante que nos pone directamente frente a una ética de cómo filmar. Para grabarlos, tendríamos que haber iniciado un proceso de relación con ellos y ellas.

Ese derecho a la gestión de la propia imagen debería ser un punto de partida para edificar una pedagogía sobre la autogestión de la producción audiovisual. Pero no lo es. Vivimos en el cachondeo de lo audiovisual.

Esto tiene como mínimo dos asuntos que atender. Uno es que no nos nace esa necesidad, no aparece naturalmente la responsabilidad de construir la propia memoria y fantasía audiovisual. El funcionamiento social entrena para una obsesiva responsabilidad sobre unas cosas pero no dice nada sobre otras. La práctica del cine sería un espléndido entrenamiento de la imaginación, de reflexión crítica, ya que pasa por la corporeidad de procesos escénicos, por la documentación audiovisual del entorno, por el saber mirar, saber escuchar, por un ejercicio de lucidez sobre nuestra percepción auditiva y visual, por procesos de narratividad a partir de la propia vida, etc. Pero no, no hay pronunciamiento sobre esto. No se nos crea ni despierta ni la necesidad ni la responsabilidad sobre este tipo de procesos.

Y en segundo lugar, si este milagro ocurriera y nos naciera la necesidad, tampoco podemos acceder con naturalidad a profesionales cinematográficos cercanos que nos ayuden a crear nuestra propia filmografía local. A ver, si no, qué ayuntamiento promueve la necesidad de crear su propia filmografía, en sus calles, sus rincones, sus hábitos, sus gentes, sus conflictos y exhibir esos films en un local del propio lugar, como acontecimiento social.

El/la cineasta de un Nuevo Cine Popular, serían figuras de referencia que tendría labores muy precisas. Imaginemos algunas (no se necesita mucho):

- *Promovería en sitios específicos, entre personas concretas la confección de películas.* -
Transmitiría de manera constante y horizontal, inmerso en la realidad local, sus conocimientos técnicos y saberes teóricos para hacerlas.

- *Capacitaría en la labor audiovisual por entrega directa de medios de producción para los films concretos que se desarrollen in situ.*
- *Crearía espacios nuevos de relación humana a partir de la creación de los films.*
- *Provocaría prácticas sociales inhabituales: escucha, procesos colectivo de decisiones sobre qué grabar, cómo, dónde, a quién, por qué, ejercitamiento de la memoria, la fantasía compartida.*
- *Sus propias creaciones devolverían partes de la vida local de las personas ofreciendo el estimulante espejo de la representación filmica.*
- *Ayudaría a desarrollar capacidades latentes de narración.*
- *Fomentaría la recuperación y debates sobre historias y relatos propios que se podrían transmitir entre grupos y generaciones diferentes.*
- *Contribuiría a la existencia de una memoria audiovisual local que permitiría a generaciones futuras conocer su pasado viendo a sus protagonistas y escuchándolos en su realidad, sus imaginaciones, sus preocupaciones de otras épocas.*

Y así podríamos seguir, claro. Ya lo desarrollaremos con mayor precisión.

Pero nos preguntamos: ¿Tan difícil sería el desarrollo de una figura así? ¿Acaso estamos planteando algo tan descabellado? ¿O lo descabellado es vivir en una sociedad que no solo no lo permite si no que es su verdadero obstáculo?

Mientras, por nuestra parte, lo iremos haciendo.

30

¿Qué significa una industria de cine?

Pistas no tan utópicas para la creación de una Industria Popular Cinematográfica.

Hemos hablado aquí de un Nuevo Cine Popular sobre el que estamos trabajando y formulando. Pero ¿cuál sería la infraestructura que necesitaría un modelo de cine como éste?

Conocemos más o menos, porque la historia del cine contada siempre se refiere a ella como al Cine sin más, lo que supone la industria cinematográfica en su modelo hegemónico. Luego, la mayoría de las cinematografías nacionales han desarrollado o intentan desarrollar las propias bajo esos parámetros.

En España se sigue intentando afirmar y legislar justamente una industria del cine. Sería bueno aclarar que la industria del cine, es exactamente la industria de la minoría de poder del cine. Unos cuantos centenares de personas, posiblemente, (productores, distribuidores, directores, personal técnico, etc) que proponen y buscan financiar un modelo empresarial de gestión para la producción audiovisual dirigida a la población en general.

Hacia los años 90 se estimaba, según Joël Augros (El dinero de Hollywood), que había unas 380.000 personas empleadas en esa industria, cerca de trescientas agencias y alrededor de trescientas empresas censadas de las cuales siete, las majors companies (Walt Disney, Columbia, Metro Goldwyn Mayer, Paramount, Twentieth Century Fox, Warner Bros. y Universal) ejercían un auténtico control sobre la economía del cine norteamericano. Una media de cuarenta equipos por día rodando sus películas.

Una verdadera cinépolis de colonizadores y negociantes de lo audiovisual. Una minoría imperialista comparada con la población mundial.

Las industrias de cine en su nivel nacional, no es otra cosa que la pequeña red empresarial que tiene el oligopolio de la producción audiovisual en los medios masivos.

Es decir que cuando se habla de la industria cinematográfica estamos hablando de legislar y crearles las condiciones a un puñado de empresas productoras, unas pocas cabezas que con sus equipos acapararán el capital de dinero disponible para hacer sus proyectos. Aquí en España, entre 1996 y 2004, por ejemplo, 15 empresas participaron en la producción de la mayor parte de la producción, 507 de los principales títulos: Sogetel con 83 films (Sogecable, Sogetel, Plural y Produce+); Tornasol (Gerardo Herrero) con 69, Andrés Vicente Gómez con 47 (Lolafilms, Iberoamericana y Rocabruno); Julio Fernández con 44 (Sogedasa y Castelao) son las tres que encabezan la lista a las que siguen E. Cerezo, E. Campoy, J.M. Morales, Alta Films, Grupo Z, M. Cantero, Tele 5, Elías Querejeta, C. Benítez, El Deseo (Almodovar) y Alquimia.

A estos se les deben sumar otras empresas de producción para armar el rompecabezas total. De esta manera obtendríamos un grupo de directivos que conforman una red no muy grande de empresarios, productores y profesionales que son los que crean, a la larga, nuestro imaginario cinematográfico.

Cuando hablamos de industria entonces, estamos hablando de nombres y apellidos concretos con sus diversos equipos de trabajo cuya función cultural parecería ser que se encargan de nutrirnos de películas, es decir, de sus películas. No lo haremos aquí, pero tenemos ganas de saciar la curiosidad de saber cuánto es el capital que mueve esa "industria del cine", a quién y cómo le dan ese dinero y sobre todo del dinero público.

Nada que objetar, de todas maneras, si no fuera porque nosotros estamos imaginando un Nuevo Cine Popular al que creemos que le correspondería una Industria Cinematográfica Popular.

La primera objeción es que el volumen mayor de dinero va a parar constantemente a unas decenas de cabezas que controlan los mecanismos de recaudación pública y privada para sus películas según la estructuración de la producción del Viejo Cine.

El asunto no es tanto acusar a un grupo de negociantes que hacen sus maniobras financieras creando películas.

El tema es que se fulminen ese dinero público para hacer sus negocios y que éste sea gestionado con las mismas variables mercantiles que se gestiona el privado y alimenten así la barriga de estos pequeños grupos de negociantes que nos crean el imaginario social, la fantasía social, la imaginación colectiva.

Cuando planteamos la ¡oh, alocada! y posible existencia de una industria cinematográfica popular, estamos hablando de la legislación y la infraestructura que pudieran contribuir a crear una plataforma cinematográfica fuera de los mecanismos empresariales del negocio.

Imaginemos, ya que tenemos unos minutos, unas cosillas aunque aquí solo las mencionemos. Imaginemos un Plan Nacional de Cine Popular. Imaginemos que este plan constaría de Unidades de Producción y Acción Cinematográfica (UPAC) financiadas por los fondos públicos provenientes de las subvenciones que les podrían quitar a los grupitos de listos de la industria que siguen haciendo su negocio a través de crear películas para un público cualquiera. Imaginemos que estas UPAC se instalan en centros culturales, escuelas, institutos y asociaciones barriales de muchas localidades, aprovechando la infraestructura formal e informal organizada ya existente.

La gran inversión del gobierno para una infraestructura como ésta consistiría en financiar la dotación técnica del equipo inicial de las UPAC: una buena cámara, un buen equipo informático de edición, proyector y pantalla, más la contratación de los y las nuevas Cineastas del Cine Popular, que desarrollarían allí sus prácticas sinautorales. Es decir, que la función de las UPAC sería congregar a grupos pequeños de personas que quieran o acepten realizar una película propia y a partir de esa primera experiencia, continuar con una filmografía propia y constante siguiendo las prácticas e ideas de un tipo de Cine como el que proponemos. La función de los y las cineastas es desarrollar las tareas que habíamos en el artículo anterior. Estas UPAC no impartirían directamente talleres de realización, guión, montaje, etc como el método antiguo de enseñanza del cine, si no que se convertirían en espacios sociales de creación de películas y de desarrollo de filmografía local y documentación audiovisual en video digital. Trabajos horizontales entre profesionales y personas cualquiera, colectivos sociales de todo tipo, etc.

Cuando hablamos de una Industria de Cine Popular, tal como nos parece que sería social, cultural y políticamente eficaz, hablamos de una infraestructura tecnológica liviana puesta al servicio de grupos locales, una financiación de personal de realización que

practiquen procedimientos no mercantiles de producción y apoyo para las iniciativas organizativas que vayan prosperando.

Ya sabemos que ideas tan complejas de realizar no pueden expresarse en un simple folio. Pero a veces las ideas pueden simplificarse para por lo menos empezar a pensar algo diferente. Dos gestos que vemos imprescindibles: uno, crear una legislación que permita quitarle toda subvención pública a los que practican el viejo negocio del cine, que deberían conformarse con los flujos de dinero privado y dos, crear un Plan Nacional Estratégico para el desarrollo de un Nuevo Cine Popular cuyo objetivo principal es la producción de films locales desde cualquier tipo de organización social.

Un llamamiento serio del gobierno a la puesta en marcha de un Plan Nacional Cinematográfico de este tipo, creemos que provocaría realmente un interés progresivo por la creación de películas con otros procedimientos distintos a los mercantiles e imperialistas de la "industria del cine" de los caducados productores del Viejo Cine.

Claro, claro, cualquiera dirá que somos utópicos y delirantes. Si, si. Nosotros pensaríamos lo mismo si no fuera porque una idea así es realidad desde el año 1996 en Bolivia con un programa nacional que creara el [CEFREC](#) y para más contradicción, en parte financiado por la Agencia Española de Cooperación (que son fondos públicos del gobierno español, no?). Quizá parezca impensable para mentes políticamente cortas y cínicas pero para nosotros no.

31

¿Qué significa la ficción?

Pistas para un desarrollo de la ficción popular. Filmar la micropolítica.

Lo básico.

En el lenguaje corriente, cuando hablamos de ficción solemos pensar en una invención que se origina en personas relacionadas con el cine. Ideas de películas, que surgen de un texto a modo de sinopsis, en la mayoría de los casos de un guión parcial o perfectamente finalizado de una o varias personas que conocen el oficio cinematográfico y que lo desarrollan como propuesta escrita para una película.

También en el lenguaje corriente (aunque cierta crítica sigue estancada allí) se ha querido diferenciar entre documental y ficción para referirse con el primero a un film que está hecho con material directamente capturado de situaciones reales, no teatrales. Sabemos que los límites entre la ficción y el documental nunca han estado claros y sabemos también que si nos atenemos al significado de ficción como simulación de una realidad, invención, cosa fingida; todo el cine sería ficción, porque finge sustituir con imágenes y sonidos lo que ha ocurrido en otro tiempo y en otro espacio como si estuviera ocurriendo al momento de ver el film..

En esa zona de opacidad donde las definiciones quedan ineficaces para poder reconocer los límites entre la vida y su representación fílmica, hay un territorio que no puede ser reducido en su explicación a la sola combinación de cantidades en una docu-ficción u otro tipo de definiciones insuficientes que se empleen para tratar de caracterizarlo.

En el Cine sin Autor, ya que partimos de unos presupuestos de realismo diferentes, vislumbramos también la posibilidad de un tipo diferente de ficción a nivel estético y formal. El film también es su proceso de construcción y si éste cambia, cambian también sus cualidades formales y estéticas.

Nuestro realismo extremo.

Para empezar no partimos de cabezas que manejan el oficio cinematográfico, de la minoría del oficio que controla los formatos para desarrollar una idea de cine. Luego, no seguimos la guía de ninguna idea escrita de antemano. Ya hemos explicado en este blog, que una idea de film en el Cine sin Autor, es un deseo o una necesidad de encuentro social desde donde producir una película. El origen es un encuentro registrado entre personas o incluso las grabaciones previas a ese encuentro. El origen también puede ser una pieza de autor que por algún motivo tiene que ver con los protagonistas, una cinta grabada por alguien del lugar o por las o los cineastas, etc.. El disparador inicial, por lo tanto, puede ser variado pero generalmente comenzamos con una pieza de viejo formato documental, con la crónica de un encuentro entre cineastas y personas y sería de desear que se diera solo entre personas sin cineastas. Todo material audiovisual originado en el Cine sin Autor es potencialmente incluíble en la película, pero no quiere decir que esta crónica sea su principio argumental siempre.

Lo que sigue a esto es la generación de lo que llamamos Documentos Fílmicos, montajes que devuelven los materiales registrados hasta el momento, con sentidos narrativos provisionales para que el colectivo comience el proceso de elaboración de su película. Esto quiere decir que vamos lentamente creando una relación creativa y crítica entre las personas protagonistas (incluyendo al grupo autoral) y las imágenes que se originan en estos encuentros.

En la práctica hemos visto que a partir de un primer visionado, ante la sencilla pregunta de qué grabar, empieza un estallido de propuestas. Cada persona propone desde sus intereses, posibles asuntos a grabar que considera importante de incluir en la película. Este estallido autoral progresivo origina diversidad de planes (desde historias personales hasta simples sitios u objetos con algún significado), un mosaico de situaciones registrables que deben ser debatidas y planificadas. Aparecen tantos autores y autoras como integrantes del colectivo hay. La potencialidad estética y formal del material se amplifica, hacia una multiplicidad de posibilidades aún inciertas. Va apareciendo, así, un film que ya está en marcha, que ya tiene protagonistas registrados por las cámaras, que empieza a tener fragmentos de montajes, secuencias de vida, materiales diversos aportados por los protagonistas (cintas, fotos, documentos, etc) pero que no tiene ni guión, ni estructura ni estética preconcebida. En ocasiones hemos sido testigos de como algunas personas proponen representar cosas de su vida cotidiana, otras han propuesto una escena de ficción convencional, una escena inventada, otras un lugar que les interesa por algún motivo, otras su casa, una pared con graffitis, un sitio de valor histórico, una fiesta del barrio, anécdotas de un parque, etc.

Una gama tan amplia de posibilidades a incluir produce una incertidumbre estética, narrativa y formal que es imposible saber antes del encuentro social que origina el film y que solo puede ir siendo revelado a lo largo de más encuentros, debates, relación social y visionados colectivos.

El cine, el film, se convierte así en un espacio vacío, un gran contenedor de asuntos en el que las personas van volcando sus fragmentos de vida, objetos, memoria, etc y al que la película deberá ir digiriendo y ordenando audiovisualmente, encontrándole sentido social a la secuencia y alejados del sentido narrativo que pudiera otorgar un guionista o un cineasta.

Dentro de estos ofrecimientos de historias o situaciones privadas es que aparece un nuevo campo de ficción. Solemos hacer la distinción entre el personaje, un perfil concebido literariamente para ser representado por un actor o actriz y la persona cinematográfica. Con la segunda concepción es con la que trabajamos. Y solemos valernos de la vivencia y la revivencia fílmica para sustituir la representación actuarial.

La grabación de hechos cotidianos, siempre supone la revivencia de esos hechos para ser filmados: una situación colectivamente analizada para poderla registrar con criterios fílmicos. La reproducción planificada de hechos vividos habitualmente es un terreno perteneciente a la ficción convencional ofrecida generalmente a actores y actrices. Pero en un cine popular donde se prescinde de este oficio, las personas mismas son las que ofrecen fragmentos de su vida al colectivo y luego de debatido deberá revivirlo frente a los demás para la grabación. Esta situación abre un campo de comunicación, intimidad,

apertura del mundo particular realmente enorme, ya que el rodaje de la escena supone una presencia, colaboración y opinión de todo el grupo.

Pero aún cuando lo que se plantea es una escena inventada, los y las protagonistas entran en un proceso conflictivo entre la representación y la vivencia. No poseen el oficio dramático, por tanto a priori no tienen las herramientas para construir un personaje. Por otro lado acceden a ocupar un rol que no es el propio que desarrollan cada día. A primera vista esto daría como resultado simplemente una mala actuación, algo amateur muy poco digno. Pero las cámaras siempre están encendidas. Todo ese material que el cine convencional llama making off, para nosotros es un making on, porque puede ser perfectamente parte de la película. Todo lo que suceda en el grupo social productor de la película, si ha sido grabado, puede ser incluido en el film.

Las zonas entre la vida y la representación, cuando las miramos con ojos simplistas y dicotómicos de "documental o ficción" pueden parecernos claras si nuestra lectura es tópica y corta. Pero la potencialidad de un territorio de conexiones y reacciones sociales cuando es registrado de forma continua, se convierte en un laboratorio de formas y estéticas que deben analizarse con una lupa mayor para encontrar su riqueza. Cuanto más se aumenta la lupa y se amplían los términos posibles del análisis del material, más nos acercamos a grabar el descuidado y despreciado vitalismo de lo minúsculo que vivimos minuto a minuto. Grabar de continuo guiados por la inalcanzable intención de registrarlo todo termina acercándonos a la obtención de fragmentos de la micropolítica de lo social. Luego, las propias personas sabrán escoger y analizar de aquel espejo audiovisual lo que más les interese, les ayude, les dignifique, les emocione, les alegre, les desafíe o les subleve.

Cuando hablamos de un desarrollo de la ficción popular, hablamos, entonces, no de las películas que crean unos cineastas o guionistas de oficio que llegan a hacerse conocidas por un público amplio, sino de una ficción emergida de personas concretas que reaccionan y viven dentro de la circunstancia socio-cinematográfica que plantea un film de Cine sin Autor. . .

Para esto proponemos un dispositivo que defina los pasos de realización claramente. La emergencia de lo popular proviene indefectiblemente de procesos de confianza en que las personas involucradas vuelquen, generen y acerquen los materiales que representan sus vidas, sus fotos, sus lugares, sus ruidos, sus sonidos, sus grabaciones, sus memorias, sus ficciones, sus fantasías, sus rabias.

La ficción popular que se genera en un grupo cualquiera, poco tiene que ver con la ficción comercial masiva, si en un colectivo se permite un tiempo social suficiente para que la vida rompa los tópicos y le de a un film, un rostro original y único.

32

Sobre esa confusa transnacionalidad del cine. Los raptos de la industria.

La entrevista que hace los Cahiers de España en el N° 27 a dos directores conocidos Isaki Lacuesta y Javier Rebollo comienza así:

En Cahiers du cinéma. España queríamos hablar con vosotros sobre tres aspectos: por una parte, las cuestiones palpitantes en torno a la política cinematográfica; por otra, los aspectos industriales y, en definitiva, los elementos estéticos que resultan afectados por todo esto...

Isaki Lacuesta: Creo que deberíamos comenzar hablando de estética, pues lo político e industrial tal vez ya cansa... Además, ¿no creéis que eso del cine nacional está ya superado?

Javier Rebollo: Yo también creo que el concepto de cine nacional está superado. Seguramente mis películas pueden parecerse más a algunas del cine francés, finlandés o italiano que algunas hechas aquí.

Desde la revista insisten:

Lo cierto es que un director español se tiene que acoger a ciertas medidas propias del cine español y no del francés. Quizás más que hablar de "cine español" deberíamos hacerlo del cine que se hace en la industria española.

Javier Rebollo vuelve: Hablando de estética, posiblemente me siento más cerca de un taiwanés o de un chino que de tres españoles que viven en mi barrio...El mundo se ha hecho pequeño...

Nos ha sorprendido la lógica de las respuestas.

La primera pregunta plantea tres puntos claros para fijar el escenario de la discusión por parte del entrevistador:

Tema 1) la política cinematográfica

Tema 2) los aspectos industriales

Tema 3) los elementos estéticos pero en cuanto a afectados por la política y la industria.

Las respuestas establecen otra jerarquía de temas:

Lacuesta propone:

Tema 1: lo estético.

Tema 2: descartar lo político e industrial porque cansa

Tema 3: intenta confirmar que lo nacional está superado.

Rebollo comenta:

1) si, el concepto de cine nacional está superado

2) mis películas pueden parecerse más a algunas del cine francés, finlandés o italiano que algunas hechas aquí.

A primera impresión parecen tener muchas ganas de pertenecer al mundo sin territorio del cine.

Es curioso, en primer lugar, que contesten "Lo nacional está superado" sin que se les hubiera preguntado por ello. Podemos pensar que lo consideran vinculado a lo político y

lo industrial y que no querían hablar de la situación porque es un tema reiterado en el pequeñísimo círculo de lo cinematográfico.

La propuesta que hace Lacuesta y asiente Rebollo es hablar solo de lo estético, es decir, desvinculándolo tanto de la política cinematográfica como de los aspectos industriales del cine.

Rebollo afirma como queriendo rematar este cambio de tema en la discusión: "*mis películas pueden etc etc....*"... Mis películas.

Estos dos autores parecen estar convencidos de pertenecer a un territorio cinematográfico despojado de lo nacional. Ningún problema y podemos tomarlo como cierto. También dijo una vez John Ford en la BBC citado por Bordwell: *Hollywood es un lugar que no se puede definir geográficamente. En realidad no sabemos dónde está*. O aquella otra de David MacClintick citado por Joël Augros en "El dinero de Hollywood": *Hollywood es más que una localidad, es un estado del espíritu*". Si, siempre ha sido así. El cine industrial o hecho a la manera industrial no repara casi en localismos o nacionalidades, trabaja para un público de cualquier sitio... su patria es el dinero.

El territorio del cine es el territorio subjetivo de quienes lo producen. Por lo menos del cine tal cual fue. Esta huida de lo nacional que plantean los jóvenes directores españoles no es nueva. No hay que obviar que las palabras "*cines nacionales*" son una reivindicación del cine político de los años 60 y 70, usado, sobre todo, como término de combate frente a la perversidad colonialista de Hollywood. Podríamos estar de acuerdo con que el significado del cine nacional no se ajusta exactamente a una reclamación precisa en la situación actual ya que aquellos estados que parecían proteger cierta identidad nacional, se han diluido en las últimas décadas en el movimiento agitado del capital multinacional y su deshumanizante sinsentido.

Lo que pasa es que hasta hace poco, en términos meramente económicos y políticos, la intervención estatal, estructura identificada siempre con los asuntos nacionales, era una cuestión de izquierdas y cuánta más intervención más extrema e intolerable aparecía a los ojos liberales. Hoy día, el clamor de los gobiernillos democráticos y del capitalismo en general ha arrancado extraños gritos: *¡Por favor, Estado, intervenga e inyecte dinero en el sistema financiero... es que hemos robado demasiado y los números se nos van al carajo!* Y entonces la intervención del lacayo Estado se convierte en un gesto de alta democracia. A los capitalistas esquizoides les da exactamente igual la conformación ideológica de aquellas personas a las que vampiriza, les basta con que puedan morderles la yugular y si su grito de desesperación dice viva el rey, viva Marx o viva el cacique Pitadonga, les da exactamente igual.

Así que el Cine éste del que permanentemente habla la gente de cine, no va a estar ajeno a esto.

La noción del Cine Nacional, de la que huyen estos dos autores y mucha de la población que habita "ese territorio sin tierra del cine", habrá que ver cómo evoluciona. A lo mejor el miércoles que viene da prestigio y dinero hablar de un cine nacional y entonces le llamaremos cine postnacionalista y nos quedaremos tan felices porque con ello conseguimos financiar nuestras películas. Porque en la industria parece ser, que la ideología de un cineasta sin ideología, es aquella que le permite conseguir el dinero para sus películas.

Pero este carácter esquizoide del que hablamos mantiene sus contradicciones. En muchos de los festivales más prestigiosos, al lado de cada película y director, se sigue insistiendo en su país de origen. Tan claro no debe estar esta eliminación de lo nacional, entonces.

La respuesta de estos dos directores nos ubica en el lugar común: la noción de un cine sin tierra, transnacional, acorde a un mundo global.

Quizá es bueno reconocer que aquella oposición entre un cine nacional en confrontación directa con un cine industrial imperialista como el de Hollywood, aunque ha sufrido desplazamientos importantes no deja de ser una contradicción presente.

Lo hemos dicho en otros artículos: el modelo de imperialismo audiovisual sigue vigente pero diseminado, multiplicado quizá, amplificado incluso. Por un lado en los colonizados audiovisualmente y por otro en los enclaves corporativos, grupales o individuales que lo siguen produciendo siguiendo su manual.

Pero el cine nacional ¿dónde ha ido a parar en medio de esta disolución de la identidad asociada a los estados?

¿Realmente se han disuelto los estados como para que estos directores pregunten con autosuficiencia - siguiendo una opinión generalizada además - ¿no creéis que eso del cine nacional está ya superado?

"Eso". ¿Qué es "eso"? ¿Esa vieja idea? ¿Esa postura política que construyó un tipo de cine? ¿"eso" que les permite a los directores usar como trampolín para luego dejar "eso"? ¿A qué estado se refieren, señores sin territorio?. Pero aún así. Si han sido superados realmente, ¿lo único que nos queda es tener un cine hecho por la minoría industrial, sin localización, transnacional, que da lo mismo donde se haga porque da lo mismo el público que lo va a ver, que responda a la pura subjetividad caprichosa de los cineastas y productores de turno?

El conflicto está ubicado en el mismo lugar pero recodificado. No se deja de hablar de Hollywood aunque éste se haya transformado en las corporaciones industriales de lo audiovisual, pero sí se deja de hablar de cines nacionales. Quizá no esté tan mal. El asunto es que la producción resistente local ahora no tiene nombre. Antes se llamaba nacional, pero como ¡oh, magia! desapareció el término, quieren pensar que desapareció la realidad. El conflicto que tiene un cine transnacional, mercantil, flotante y sin localización, que aterriza cual platillo volador desde sus distribuidoras, lo tiene ahora con un tipo de producción que ya no es identificable fácilmente y cuya realidad inmediata puede ser registrada y editada por cualquiera que le ponga un poco de empeño. Sumado a eso, la circulación fácil, inmediata e incontrolable del material audiovisual incluyendo el de la propia industria hace estallar la distribución. Más vale negarlo, sí. La negación sobre todo es la ceguera. Cómo no está organizado como un *frente nacional de liberación audiovisual*, pues desde la industria decidimos que no existe ni como realidad ni como amenaza.

¿Dónde graban estos cineastas sin territorio ni identidad local? Porque si es en exteriores, una cosa es hacer historias transportables (para eso haberse dedicado a la literatura) y otra es que de lo mismo grabar en una calle de Taiwán que en una de Bogotá o Madrid o un pueblo de la costa asturiana.

En realidad, ese cine transnacional tan guay, es el cine de la minoría que va siendo raptada por los procesos industriales de producción. Su estatus les permite viajar y rodar donde a su antojadiza subjetividad se le ocurra.

Estamos asistiendo, por ejemplo, a la consumación del raptado español *Alejandro Amenábar* cuyo último capricho romano *Agora*, es una especie de Master final en "Superproducción", que nos invadirá como virus los próximos meses. Según las cifras circulantes (nunca se saben con certeza) , para su último capricho gastó 50 millones de euros. "Ya tenía ganas", decía en una profunda entrevista de 2 o 3 minutos que le hacían entre flashes de fotos. El examen final para diplomarse en Magnate cinematográfico, fue aprobado con matrícula de honor porque estiman que solo España podría recuperar 20 millones. Ya se va pareciendo a Tarantino y otros. La industria (ese puñado corporativo) le dirá seguramente: *Bien, sabemos que te podemos dar una millonada, que serás rentable y no joderás a nadie. Estás dentro...chaval*

50 millones de euros dividido 100 equivalen a **100 proyectos de medio millón** o a **200 proyectos de un cuarto de millón de euros cada uno**. Imaginemos 200 colectivos españoles de producción audiovisual con la posibilidad de gastar un cuarto millón de euros para iniciativas locales de producción audiovisual. ¡Cuánta organización alrededor del audiovisual se puede generar con un cuarto millón de euros!. Pero no, debe ser más útil socialmente financiarle el Master final de Superproducción al estudiante de magnate Amenábar. Nos encantaría pensar que no ha recibido ni un euro del dinero público. Nos encantaría. Parece que telecinco ha aportado cerca del 80% para la *cinemaniobra* financiera.

La desaparición de las fronteras en beneficio de un cine transnacional, sin especificidad geográfica, política, temporal, escénica e incluso estética, es un asunto que ocurre en las cabezas de estos mutantes que comienzan a ver la posibilidad de rodar en cualquier sitio y, con grandes presupuestos, desarrollar sus hilos imaginarios particulares dónde la inspiración mande y el flujo de dinero permita. El resto de los y las mortales sabe muy bien donde vive. Y cuánto más precaria es la vida más se entiende sin tanta metáfora lo que es vivir en España, en Senegal o en la frontera de EEUU con México. Nos alegra que estos y estas cineastas progresen en su vida profesional. Nos alegraría más si tuvieran alguna utilidad social. Y nos alegraría más aún si para sus películas realizadas en el más allá de ese cine sin fronteras, utilizaran el dinero del más allá y no el del más acá. Pero sin ingenuidades que ya sabemos que en el más allá es donde habitan las empresas y los bancos.

33

¿Qué significa un espectador?

"Un espectador participante no puede ser un consumidor y al ser participante deja de ser espectador para convertirse en parte viva del proceso dialéctico obra-destinatario. La obra, si consigue la integración, modifica al destinatario, y éste modifica a su vez a la obra aportando su experiencia humana y social. Las observaciones y críticas que recibimos en las proyecciones populares nos hicieron cambiar el cine que hacíamos....

Hemos resultado más modificados nosotros de lo que pretendíamos modificar a los demás."

Luego diremos de quién es la cita.

El consumidor, ese ser pasivo que parece destinado a indigestarse con aquello que se le presenta como alimento cultural, decíamos, en el artículo *"E3 (Electronic entertainment Expo) de los Angeles"*, que ha ido ha ido mutando con las nuevas tecnologías a la forma de "usuario", a persona que hace uso, que utiliza la representación virtual, que la hace propia, que la modifica, que se beneficia con ese uso.

El cambio no es menor aunque está controlado. En estos entornos virtuales de interfaces, programas, videojuegos, simuladores, la mayoría de la población sigue siendo usuaria medianamente pasiva. Puede interactuar pero siempre dentro de las posibilidades de las máquinas y sus programas. Una minoría de expertos programadores son los únicos que pueden realmente hacerse con el uso crítico y creativo capaz de modificar el funcionamiento de estas representaciones virtuales interactivas.

Nos movemos entre minorías que saben a conciencia el funcionamiento de algo (en nuestro caso de una representación y los aspectos de su fabricación) y que por lo tanto son capaces de reparar o cambiarle su funcionamiento; y una masa social, que desconoce cómo hacerlo y que queda reducida a la expectación ante aquello que se le presenta o, como mucho, que solo puede interactuar con la representación dentro de las posibilidades programadas.

El espectador de cine supone un tipo de ser un humano. En su origen suponía justamente una actitud de fascinación y expectación pasiva frente a la pantalla, justificada porque la aparición de un fenómeno nuevo como el cinematógrafo, implicaba que muy pocos sabían como funcionaba realmente y al resto solo quedaba asombrarse. Lo ridículo es que el cine de más presupuesto pretenda seguir con el negocio aprovechando esa actitud basada en un desconocimiento.

Pero el ser espectador también es una actitud de vida. Nos movemos entre minorías productoras y mayorías espectadoras. Somos una mayoría espectadora de la política, la economía, la cultura, el cine, la deslocalización de una empresa, la persecución ideológica solapada, la situación de 4 millones de parados en aumento, la ridiculez de un debate televisivo, la fabricación de un zapato, la producción de una zanahoria y muchas veces somos meros espectadores y espectadoras de nuestra propia situación de vida.

Quizá porque si dejamos de contemplarla pasivamente, actuaríamos sobre ella y se nos rompería en las manos. Y para eso, exactamente, para no ser meros espectadores sino productores activos de nuestra vida, no nos educa nadie. Nos viene a la cabeza aquel texto de Guy Debord en la película *Crítica de la separación*: *"Todo equilibrio existente*

es cuestionado cada vez que hombres anónimos intentan vivir de otra manera. Pero eso siempre sucedió lejos. Lo sabemos por los periódicos y las noticias. Permanecemos al margen como a un espectáculo más. Nos apartamos de ello por nuestra no intervención. Es bastante decepcionante por nuestra parte. ¿En qué momento se retrasó la elección? ¿Cuándo perdimos nuestra oportunidad? No hemos encontrado las armas que necesitábamos. Hemos dejado que las cosas pasen. Yo he dejado pasar el tiempo y perder lo que debí defender.”

El cine que conocemos ha utilizado esta actitud. Nos ha acomodado en el asiento de una sala, en un rato de ocio de la vida para que nos sumerjamos audio y sonoramente en una creación que han hecho otras personas dedicadas a ese oficio. Por sus costos, la historia oficial del cine nace la primera vez que se pagó una entrada para ver aquel fenómeno de la fotografía en movimiento. Atracción de feria. Invento. También pagamos de otras maneras por ser espectadores de nuestro presente social.

El cine más digno, nos propone, aunque dentro de la misma actitud espectadora, otros fines un poco más honestos: nos proyecta el material para sensibilizarnos, elevarnos, informarnos, cuestionarnos, provocarnos, descubrirnos sensaciones, etc. y no para la mera fascinación pasiva. Bien. No está mal, aunque no termina de romper ese viejo y caduco juego de la exhibición programada para esos espectadores definidos por estrategias de marketing.

A ciertos niveles, la inmovilidad del sistema es tal que la maquinaria debe seguir como está para no desmoronarse.

Cabe preguntarse ¿Exhibimos para qué, para quién e incluso dónde? Son preguntas sabidas y contestadas respondiendo a los códigos aprendidos. Sí. Hacemos dos tipos de películas. O las hacemos pensando en esa categoría llamada público en general con criterio mercantil para ver si se vende y se obtienen ganancias. O hacemos películas subjetivas de autor que buscan la ruleta del éxito estético y temático para ver si conecta con la gente.

En los dos casos, los beneficios y efectos sociales de las obras parecen ser dejados al azar del “*nunca libre mercado*”. Asistimos a un vacío de relación entre quien produce cultura y quien la recibe, que, por ser corriente, nos parece normal. Y así vamos los creadores y creadoras sacando a luz nuestros tormentos para ver si aquello de allí afuera llamado gente, público, espectadores, o lo que sea esa masa abstracta, reaccione ante nuestra obra. O allí van los equipos corporativos con su marketing delirante lanzando ovnis filmicos sobre la población a la que le revienta los tímpanos y los ojos bombardeándole con mensajes que le inciten al consumo de su producto (promoción publicitaria, que le dicen). ¡A ver si hay suerte y conectamos con la gente! ¿A ver si hay suerte?. ¿La producción cultural de una sociedad debe basarse en el azar de francotiradores y expertos de alto o pringado standing que prueban con sus objetos culturales a ver dónde cae y crece? ¿Qué pasa, que tanta mentalidad de guerra nos ha acostumbrado a tener una política de producción cultural de puro misil? Sí, sí. Desde lejos y arriesgando lo mínimo posible nuestros cuerpecitos creativos.

El problema del espectador, es un problema del tipo de sociedad y del tipo de producción cultural de esa sociedad que lo ha inventado . Y ¿cuál es la alternativa?.

La frase con la que abrimos el artículo es del manifiesto *Teoría y Práctica de un cine junto al pueblo* de Jorge San Jinés de los años 70 del que hemos hablado en algún otro

texto. Uno de los quiebres que dio su cinematografía, sobre todo en las primeras películas, no fue solo un accidente de la práctica de un cineasta. Lo entendemos como una ruptura fundamental, que, aunque imperceptible como siempre para la crítica oficial, se nos antoja una ruptura en toda regla en la historia del cine. Sin vivir allí, es difícil evaluar los efectos de sus hallazgos con veracidad, pero Bolivia hoy tiene una fuerte producción de video y cine indígena que está directamente ligada con aquellos procesos que emprendiera este cineasta boliviano.

La frase refleja lo que el manifiesto desarrolla en otras partes: la entrada en crisis detectada justamente en la categoría del espectador como consumidor, al mismo tiempo que resaltaba la crisis experimentada por el equipo técnico: por un lado se transforma el *"sujeto pasivo espectador"* al ser involucrado activamente en un proceso fílmico y por otro supuso también un desafío y una transformación para los profesionales, la crisis de su rol y los beneficios amplificados que supuso este gesto de dejar de ver a la gente como meros espectadores poniendo en marcha procesos que los involucren como productores de representación.

Un creador o una creadora de un nuevo cine político insurrecto deben dejar de ser esos autómatas sin referencia social, sin personas desde donde crear y con quienes seguir trabajando sus obras, modificándolas conjuntamente, haciendo partícipes de su obra a gente concreta. Realismo extremo que planteamos.

Para hablar de realismo, preferimos dejarnos de definiciones que contrarresten definiciones y vamos a meter nuestro cuerpecito creador entre personas de carne y hueso, en situaciones sociales específicas, permitiendo que se apropien de lo que hacemos de tal manera que nos desdibujen nuestra propia caligrafía hasta que sea irreconocible. Y entonces sí, entonces no nos van a quedar ganas de estampar nuestra elegante firma, como propietarios. Cuando el colectivo se apropia del proceso, resulta infame una firma individual. Eso no es teoría, esto comienza a ser nuestra propia experiencia.

En un Cine Popular para este siglo, antes debemos hablar de una población productora de representación que de espectadora de la representación de unos pocos, que encima hacen negocio con ello. Y solo después podremos ser espectadores de la representación de los demás. Luego nos asaltará el grillito capitalista que nos vendrá a decir: *"ah, oh, uh, pero eso es imposible, eso es imposible, todo el mundo no se va a poner a hacer cine, jo jo jo, ja ja ja.. Y habrá que meterle otra vez un trapo en la boca y decirle: "tú tío!, ¿eres así de corto o has hecho masters des estupidez?. En el modelo de producción capitalista ya se sabe que es imposible, aunque luego nos digan las marcas: hazlo tú mismo. Estamos hablando de un mo-de-lo- NO- ca-pi-ta-lis-ta- de producción cultural. Y de un modelo a otro, uno no se traslada teorizando solamente, uno pasa pasando, hace haciéndolo, realiza realizando"*. El cambio del modelo no vendrá por un real decreto de la monarquía irresoluta, viene porque nos pongamos a realizar las cosas dentro de otro modelo y a tener la seriedad de hacer su teorización.

Una estrategia social cinematográfica pasa por planes más profundos que el de una película. Se trata de sumergir desde las primeras etapas educativas a la población en un tipo de aprendizaje que lleve a la naturalización de la producción audiovisual como se ha naturalizado la lecto-escritura, a base de planes que llevan tiempo de arraigo.

Pues, además de protestar porque la nueva ley del cine pretenda financiar a sus veinte privilegiados para que compitan en el mercado del circo internacional cinematográfico,

lo que más tenemos que hacer es inventemos programas, planes, estrategias locales de cinematografía popular y ponerlas en marcha para cambiar el entorno inmediato. Está muy bien la crítica lúcida al sistema que nos intenta regir, pero de un tren en marcha, aunque sea de alta velocidad, siempre nos podemos bajar. Basta con elegir una parada y ¡hacerlo!. Aunque parezca un desvío de nuestro destino, aunque nos quedemos solos en mitad de un pueblo desconocido al que tendremos que explorar, aunque caminemos en mitad de una estación sin el equipaje de nuestras seguridades, ¡siempre podemos bajarnos de un tren que detestamos!

34

¿Qué significa lo popular en el cine?

Sobre ese sutil y cultivado desprecio de lo popular.

Un amigo cineasta que sigue nuestro trabajo críticamente desde el principio, me comentó en un correo de la semana pasada un asunto que nos permite ahondar un poco más en un tema escabroso.

La frase que escribió es la siguiente: *"un Nuevo Cine Político es para mí mucho más preciso y profundo que lo de "Popular", que huele a política rancia y sospechoso populismo"*...

No deja de ser interesante esta apreciación.

Más allá de que lo Político nos resulta tan rancio y ambiguo como el término popular, creemos que no es una reacción casual.

Lo hemos explicado en otro artículo hace ya algún tiempo. Si vamos a buscar el significado de *"popular"* en el cimiterio de la RAE (a veces es bueno devolverle la vida a los muertos), encontramos este significado: 1. *adj. Perteneciente o relativo al pueblo.* 2. *adj. Que es peculiar del pueblo o procede de él.* 3. *adj. Propio de las clases sociales menos favorecidas.* 4. *adj. Que está al alcance de los menos dotados económica o culturalmente.* 5. *adj. Que es estimado o, al menos, conocido por el público en general.* 6. *adj. Dicho de una forma de cultura: Considerada por el pueblo propia y constitutiva de su tradición.*

Hacemos hincapié en los significados: Que le pertenece. Considerada por el pueblo propia, refiriéndonos a la producción de cine.

Nuestra cultura refinada de cineastas, creadores o incluso de intelectuales, tiene a veces prejuicios muy básicos como cualquier hijo de vecino.

El tema de que lo popular suene a *"rancio o a sospechoso populismo"*, es un jugoso prejuicio.

Vamos a ser prácticos. Para no asustar con *"pueblo"* que también tiene su carga significativa, hablemos en su lugar de *"gente común"* y definámosla como *"aquellas personas no cultivadas intelectual y culturalmente. No cultivadas en el sistema cultural e ideológico de quienes se han considerado a ellos y ellas mismas como cultivados y que han decidido utilizar este juicio como forma de diferenciación social, para dividir personas y saberes"*.

Los cultivados y los no cultivados, quienes saben de cine y el populacho que no sabe, prejuicio venido del Viejo cine, como de la vieja política, como de la vieja cultura. Del *"concepto reaccionario de cultura"* como diría Guattari, de la cultura como valor: *"un juicio de valor que determina quién tiene cultura y quién no la tiene; o si pertenece a medios cultos o si pertenece a medios incultos"*.

"*Sospechosamente populista*" dice el compañero que citamos arriba. Curiosamente, "populista" también quiere decir "*perteneciente o relativo al pueblo*". Es decir que mi amigo dice que un nuevo cine popular como concepto es "*sospechosamente perteneciente o relativo al pueblo*". Yo sé que este compañero no piensa esto pero no sé que pasa con las palabras que parece que nos las han inoculado con uno sentidos que hacen que alguien que no piensa así, llega a enunciarlo así: *ese cine que estás diseñando es sospechosamente perteneciente al pueblo*. La sospecha suponemos que es que pueda llegar a pertenecer al pueblo (a esa gente común que definimos arriba). Vaya. Vaya. Solo decir que estamos fabricando un dispositivo para que la gente común ajena a la producción de cine, o meramente espectadora del cine de minorías, haga su propio cine, se vuelve sospechoso. ¿Sospechoso de qué? Preguntaríamos. Un prejuicio contundente, sí.

Sobre todo en el cine, eso de que lo popular suene a rancio y quede bajo sospecha de populismo, es una deformación de origen. Quizá es que heredamos este desprecio porque el pensamiento cultivado nos ha inyectado un significado preciso: "*lo popular es aquello que le damos al pueblo*". Ese pueblo rancio no cultivado.

Noel Burch analizando los orígenes del cine francés decía: "*durante el primer decenio el cine fue el "teatro de los pobres" que atraía casi exclusivamente al bajo pueblo (artesanos, obreros) de los centros urbanos*" .

Luego enumera una serie de razones por las cuales se justifica que las clases acomodadas no acudieran al cine en la Francia que le dio origen: la brevedad de las primeras películas, las diferencias comparativas con el teatro, el ambiente donde se exhibían (circo, music-hall, café concierto, feria) e incluso, escribe, un "*célebre incendio del Bazar de la Caridad, en el que pereció un bonito ramillete del Gran Mundo Parisino*", eran factores que intimidaban a la burguesía y les impedía vincularse con éstos ambientes del bajo pueblo donde se exhibían las primeras películas. Viejo y conocido tema. Invariable también. Que a las clases acomodadas les acojonan los bajos fondos. Ninguna novedad y toda la actualidad. En los periódicos corporativos franceses, el punto de vista, sigue Burch, estaba claro: "*Al pueblo obrero que ha sufrido durante todo un día, el cinematógrafo le da, por pocas perras, incluso a veces en la cervecería, las formas más imprevistas de la ilusión que necesita*". Se trataba de ocupar rentablemente el ocio de estas clases, ocupadas todo el día en su trabajo para la sobrevivencia.

Lo popular es lo que los burgueses, oh, perdón, hoy, las minorías cultivadas que poseen el saber y los medios para hacer y difundir su cultura -su cine-) le daban como cultura al populacho.

Bien. Tenemos clarísimo lo que es lo popular para las clases cultivadas: *aquello que fabrican para los no cultivados y con lo cual rentabilizan su actividad cultural*.

El cine de autor hace su quiebre y refugiado en la subjetividad de lo individual y el alejamiento de los parámetros masivos del comercio audiovisual contrapone desde mitad de siglo otro sistema de producción autoral que ofrezca piezas fílmicas diferentes en forma y contenido.

Fenomenal. Preferimos este cine al otro porque basado en una honestidad individual busca otro tipo de aportes. También, no nos engañemos, porque satisface nuestras necesidades de cultivados y sofisticados de clase media intelectual. Sabemos, igualmente, que el cine de autor es minoritario por defecto, monetarizado en su intención de hacerse rentable y que muy poco de este cine ve el pueblo, la gente común.

Lo popular... Lo popular... A ver, por ejemplo ¿qué pasa con la representación, la ficción que no se realiza ni con el modelo de los negociantes de la industria, ni con el de autores y autoras? La ficción que podrían realizar colectivamente esa gente común que definimos.

¿Qué pasa? Que no tenemos ni puñetera idea. Es un territorio inexplorado. No tenemos métodos ni planes de realización para una tarea de esta envergadura. Es un espacio imaginario desconocido. Una zona de oscuridad muy bien anquilosada. No conocemos ni los contenidos ni la estética que esta "gente común" pueda producir, funcionando en colectivo. Hablamos de un tipo de producción que no se hace. Constituye un territorio desconocido de producción o acontecido solo en situaciones muy específicas y puntuales que no conforman una cultura producida ni de forma sistemática ni con una infraestructura sostenida. La creación artística, intelectual y cultural ya sabemos quien la produce desde siempre.

Devolvamos o resignifiquemos las palabras. Un cine popular es el que es producido de forma permanente por esa gente común llamada pueblo. Una gente común que se apropie de la responsabilidad, los saberes, los medios y los derechos de uso y beneficio para fabricar una cinematografía propia. Nuestro reclamo es remarcar que no encontramos voluntad política, como mentalidad social colectiva, en crear las condiciones para desarrollar cinematografías locales que naturalicen el cine, que lo hagan cercano y habitual. Y nuestra apuesta es tomarnos la justicia por nuestra cuenta y fabrica discretamente esta práctica y la correspondiente teoría de realización que abra estas posibilidades de producir cultura de otra manera.

¿Qué pasaría si se naturalizara de tal forma el saber y hacer cinematográfico entre "la gente común", que, por propia educación panificada y sostenida con me

dios constantes de producción como los que insinuábamos hablando de una Industria Popular Cinematográfica, hiciera sus películas familiares, barriales, de amigos, del ambiente de trabajo, de la muerte de un ser querido, de una huelga, de los últimos meses de una amiga hospitalizada con cáncer terminal, de una juerga, de un chaval que estudia para salvar un examen, de una historia de amor adolescente. Que hiciera películas, no videos caseros al uso y con los parametros de siempre. Películas.

"Uy, dirán los cultivados, seguro que son supercutres. Si es que no saben nada de cine.

- ¿De qué cine?

- Del nuestro, claro, del cine de siempre.

- Ah, si, si.

Basta entrar en internet para ver el delirio exhibicionista que nos invade. Técnicamente se está haciendo pero como atomizados burros individuales. Mientras aumentan los espacios virtuales llamados " redes sociales", se secan los espacios reales de su tejido social. La persona y su máquina conectados a más personas con máquinas en el ciberespacio. No decimos que no sea atractivo o interesante. Pero nos interesa aprovechar esa capacidad tecnológica de producción para volverla capacidad social de creación y reacción en el precarizado entorno real. Sacar la representación de la pantalla para que circule entre los cuerpos y las vidas en sus situaciones.

Un nuevo cine popular es también, entre otras cosas, el aprovechamiento de la capacidad tecnológica actual de producción (que irá en aumento) para hacerla reaccionar con la capacidad social latente de reacción en cualquier colectividad social, de tal manera que genere capacidad organizativa, creación colectiva crítica, terapéutica social de reacción y acción y, en definitiva, realidad política, valiéndonos de la creación de una filmografía local y propia.

¿Rancio un Nuevo Cine Popular? ¡Por favor! Rancio es quedarse pensando en el cine del siglo pasado. Nosotros seguimos el calendario con muchísima urgencia porque nos interesa, sobre todo y políticamente, reaccionar.

35

Historia para reaccionar. Contar el cine en tres etapas.

Apuntes para una historia sobre la democratización del cine.

Godard, siempre tan antojadizo como inteligente, para su obra que repasa el primer siglo de cine eligió el título *Histoire(s) du cinéma*. Historias. Se escapa de hacer un manual didáctico de historicidad y didactismo para formular simplemente su visión personal de la historia del cine. Es, en realidad, la Historia del cine de Godard.

Los que no somos historiadores vamos a buscar en los libros y documentos las huellas del pasado que nos permitan entender el presente para saber vivir y reaccionar mejor. Pero topamos con los problemas que siempre tiene esta historicidad de las cosas. Que son historias subjetivas y parciales acordes a los intereses de quien las escribe. Eso no les quita valor. Solo lo acota.

En el fondo de cualquier conocimiento organizado hay una ideología personal que elige demostrar una serie de cosas y siempre se encuentran argumentos para demostrar lo que uno o una quiere. Por lo cual, no queda otra que asumir que hagamos lo que hagamos en el campo de la producción de discurso, siempre tenemos una posición y tomamos partido por una serie de intereses. El asunto es elegir los intereses. Solo un enfermo de teoría mercantil puede pensar en que realmente, hay gente sin ideología que actúa y piensa neutralmente, vaya a saber en que limbo monetario.

En nuestro caso, las elaboraciones críticas que atendemos y elegimos elaborar son las que nos hacen reaccionar ante los desajustes sociales de un sistema audiovisual de minorías, que hegemoniza como representación aquella que inmovilice más.

Se puede tejer una historia del cine en tres etapas si nos fijamos en quienes han tenido los medios para producirlo y la manera en que el devenir de las cosas se los ha ido arrebatando progresivamente. Una historia de la accidentada democratización de una actividad que surgió como negocio empresarial y que ha ido progresivamente poniéndose en manos de una mayor cantidad de gente.

Mencionamos muy brevemente las tres etapas con las que se nos antoja contar el cine:

- 1) El cine imperialista de sus inventores y de la industria.
- 2) Los cines nacionales por la vía de lo individual.
- 3) Los cines colectivos por la vía de la organización y la reacción social.

Primera etapa. El cine imperialista de sus inventores y de la industria.

Escriben Ella Shohat y Robert Stam (Multiculturalismo, cine y medios de comunicación), en el capítulo que justamente se llama El Imaginario Imperial: *"los principios del cine coinciden con la culminación del proyecto imperial, con una época en la que Europa ejercía el dominio sobre enormes extensiones de territorios ajenos y gran cantidad de pueblos subyugados....Las primeras proyecciones de los Lumière y Edison de la última década del siglo XIX siguieron de cerca el "reparto de África" que empezó a finales de 1870; la batalla de Rorke's Drift (1879) que enfrentó a británicos y zulúes (rememorada en la película Zulú, 1964); la ocupación británica de Egipto en 1882; la conferencia de Berlín que dividió África en "zonas de influencia"; la masacre de sioux en Wounded Knee en 1890; e innumerables desventuras imperiales... Para las clases trabajadoras de Europa y Euroamérica, las fotogénicas guerras en remotas partes del imperio se convirtieron en amenos entretenimientos....La fantasía de las regiones lejanas ofrecía "espacios carismáticos de aventura"...que proporcionaban una experiencia indirecta de fraternidad exacerbada, un campo de juego para la autorrealización de la masculinidad europea"*.

Una etapa ligada profundamente a las casas matrices del invento que se dedicaban a abrir sus negocios allí donde fuera posible.

Según *La Historia del cine Español* que citamos hace algún tiempo atrás, el arribo del cinematógrafo en territorio español por ejemplo, tiene que ver con la venida de enviados de la casa Lumière. Parece que en los primeros días de 1896 (meses después de su presentación (ahora mítica) en París) en un primer viaje de exploración, un tal Francis Doublier, podría haber filmado una corrida de toros. En mayo, el experto óptico Boulade, de la misma casa, llega a España para preparar la presentación del invento. Otro enviado de los Lumière, Alexandre Promio, filma durante las primeras semanas de junio escenas locales que iban a parar al Catálogo de Vistas de los Lumière: esas primeras películas de "escenas españolas" eran ocasionales panoramas portuarios barceloneses, vistas urbanas madrileñas, ejercicios militares protocolarios y ritos taurinos. Así que, si somos sinceros, las primeras imágenes del cine español las hicieron los franceses, mirando este territorio con *"acentuados rasgos tercermundistas"* según comentan los autores del libro con respecto al panorama que se encontró Boulade en su primer visita a España que contrariaría sus expectativas. Recogerían *"lo más visible y pintoresco"* de lo que se encontraban.

La centralización del medio de producción en esta etapa es total, ya que hablamos de muy pocas casas matrices que exhibían diferentes sistemas que recién comenzaban su expansión comercial: *Gaumont-Demeny (cronofotógrafo)*, *Méliès-Reulos (kinetógrafo)*, *Pathé (Ecnétógrafo)*, *Edison (Vitascopio)*, *Paul (Animatógrafo)*, *Lumière (Cinematógrafo)* y que implantaban su negocio.

El problema de hablar de etapas, es que parece que nos llevarán a una especie de cronología tramposa que da la impresión de que por ser la primera, fue una etapa

pasada. En realidad nos referimos a su etapa de implantación, de puesta en funcionamiento de la maquinaria. La actitud y el modelo de producción no parará de mutar prolongándose en el tiempo y sigue vigente hoy en la multiplicidad de puntos y mentes corporativas de producción.

Por ir rápido, luego de su implantación el cine cobra todo su esplendor anclado en la gran cinépolis norteamericana de Hollywood y la afirmación del modelo de los grandes estudios. Esta minoría llega ya en 1925 a ocupar un 95% del tiempo de proyección en Inglaterra, un 70 % en Francia y un 68% en Italia al mismo tiempo que abastecían las colonias británicas y francesas. La afirmación de la industria y todo el bla bla, ya más o menos lo conocemos.

Digamos, por redondear, que medio siglo y ya nos habían conquistado.

La segunda etapa. Los cines nacionales por la vía de lo individual.

La historia oficial habla de la explosión del cine moderno en la década de los 60 y en relativa relación al neorrealismo italiano de postguerra. Estallido de los cines nacionales y de los autores individuales como enunciación política: la corta pero eficaz "política de los autores" francesa de la Nouvelle Vague. Es una época de reacción al monopolio imperial industrial que llevaba medio siglo de tiranía tecnológica, ideológica, económica, narrativa y estética.

El cine de autor aparece como alternativa. También sabemos que autores siempre hubieron pero parece que es la etapa de su enunciación. Luego perderá eficacia esta noción y el capitalismo audiovisual la absorberá para crear la aberración que es hoy un autor comercial. No entramos en detalles.

En esta época aparece la denominación de "cine político" (sabiendo que todo cine lo es) sobre todo en Europa y América Latina. También se pone de relieve la enunciación de los "cines nacionales". Una rara mezcla surge entonces ya que "el aspecto nacional" del cine estaba ligado a cineastas particulares que lo reivindicaban expresando en su cine rasgos y situaciones de su país. En los casos más comprometidos, se une a esto la denuncia focalizada contra el imperialismo norteamericano.

Podríamos ubicar aquí un leve desplazamiento en la propiedad de los medios de producción que pasará del modelo industrial al modelo individual o de equipo reducido: muchos cineastas (muchos porque es una apabullante mayoría de hombres) ven más posible la realización de una película con un grupo reducido de personas del oficio y menores presupuestos.

Se podría interpretar como un leve intento de nacionalización en el campo de producción de las imágenes (la distribución siempre fue el gran problema irresuelto hasta la era digital), un manejo propio de la narración por parte de cineastas locales como ruptura a los estereotipos del cine hegemónico.

La lucha por la representación cinematográfica era parte de esa guerra entablada en el terreno de lo real entendido como lo nacional. Las intervenciones militares y de otras índoles en América Latina y la guerra del Vietnam eran los hechos más aberrantes que desatarán fuertes reacciones en los cineastas con más conciencia sobre lo político.

El estallido social del mayo francés, por ejemplo, llevó a intentos de colectivización en la forma de producir el cine tomándolo como arma de lucha política y en contra de un modelo de creación jerárquico y tirano como es el del cine imperialista. Sanjinés en Bolivia había comenzado a colectivizar el proceso de creación en sus primeras películas haciendo partícipes a las comunidades indígenas en su producción.

Podríamos decir que la urgencia política y la conciencia sobre los desajustes sociales que generaba el capitalismo fuerzan tanto los límites del cine, que finalmente logran, en algunos casos, romperlo. Los grupos cooperativos Medvedkin en Francia en sus prácticas de colaboración entre cineastas y obreros son ejemplo de ello.

Todas estas rupturas y prácticas, salvo contadas excepciones que no podemos desarrollar aquí, no alcanzan, ni una formulación teórica ni una constancia práctica tal que puedan mantenerse en el tiempo como formas de producción de un cine no hegemónico, no capitalista, no vinculado a la mentalidad mercantil, no individualista, no competitivo.

Por resumir. Simplificando mucho queremos decir que el cine pasó a más cantidad de manos en los cineastas que se lanzan a realizar sus películas. Al principio unas cuantas minorías empresariales. Ahora se expande a las manos de personas concretas con atisbos de colectivizarse pero sin llegar a generarse formas permanentes de realización colectiva.

Tercera etapa. Los cines colectivos por la vía de la organización y reacción social. Las chabolas cinematográficas invadiendo el cine imperial.

Decíamos que la década de los 60 supuso un intento de colectivización en los procesos cinematográficos que no se mantuvieron en el tiempo. Pero la mutación tecnológica digital y las nuevas coyunturas sociales nos han dejado en una situación mucho más favorable para desarrollar una colectivización y popularización de los procesos de producción cinematográficos.

Existen cines colectivos, hechos de manera colectiva y reacciones cinematográficas populares que muy posiblemente sean los que tengan que ver más con el futuro.

El gusto cinematográfico del viejo cine, prefiere discriminar las producciones emergentes de carácter popular. Bueno, a no ser que se vuelvan rentables, claro. Por poner un caso. La explosión de la industria nigeriana "Nollywood", tercera industria de cine del mundo a partir de los años 90, es un ejemplo, de ciertas cosas. Si bien no es exactamente la forma de producción cultural que defendemos, no dejan de ser impresionante los logros de esta verdadera maquinaria cinematográfica.

Rastreamos en Internet. Según el periódico nigeriano The Guardian, este fenómeno ha surgido a causa de la inseguridad y la debilidad de la moneda local, la naira, frente al dólar, que imposibilita una producción para grandes salas de cine. Dice Madu Chikwendu, director y productor cinematográfico que preside la Asociación de Productores Cinematográficos de Nigeria

"El modelo de Nollywood es muy fácil de entender. Se trata de un sistema de producción basado en el uso de equipos digitales de video. Las películas van directamente al formato DVD para la venta y alquiler. Es muy dinámico y muy eficiente. El sistema de distribución está también muy poco estructurado. Los DVD se copian por miles y luego se distribuyen un lunes cada dos semanas en grandes mercados mayoristas de Lagos, Kanu y Onitsha. Cada mes se publican unas 90 películas nuevas, es decir más de 1000 al año".

"Su descripción franca de temas populares, como la religión, la brujería, la moralidad o la venganza, no hace concesiones a los gustos y expectativas de los Estados Unidos o de Europa."

Son películas baratísimas, se ruedan en plazos de una semana, en la calle, apenas se utilizan platos o estudios. Equipamientos de bajo coste, guiones muy simples, actores elegidos el mismo día de la grabación y localizaciones de la vida real.

El cine nigeriano parece más, según dicen, una reacción en un momento de necesidad de entretenimiento. Es una industria que ha generado, dicen, 300000 puestos de trabajo y entre 250 y 500 millones de beneficio anual con un público local que se desespera por ver las películas propias. Ha devuelto una vitalidad al cine por la inmediatez de su sistema: hacen películas como la panadera el pan. Se hace en una semana y se vende en el mercado del pueblo. Necesitan hacer películas cada semana para mantener sus ingresos. Fue una industria comenzada sin inversiones ni subvenciones. Han creado un público que consume historias de nigerianos hecho por nigerianos, y dice Peace Anyiam-Fiberesima, fundadora de la Academia de Cine Africano, que Nollywood "ha dado la vuelta al concepto tradicional de película buena" del cine occidental, ha permitido que "películas para África hechas por África" vean la luz y que una película occidental, considerada buena, podría ante el público nigeriano sufrir un cambio de perspectiva.

Hemos hablado aquí en varias ocasiones de otros modelos de producción colectiva indígena que seguimos de cerca, aunque menores en magnitud cuantitativa y diferentes en planteamiento de fondo que el nigeriano: *Video en las aldeas* de Brasil, el CEFREC boliviano o la productora independiente ISUMA de los indígenas

inuit que ya dan clarísimas muestras de eficacia social, cultural, política e incluso financiera.

Por supuesto que hay que analizar más a fondo todas estas hipótesis. En eso estamos.

Ya. Terminamos abruptamente. Nos contábamos esta historia para reaccionar.

La reacción: Dejar de ir a remolque de ese Viejo cine industrial, todavía anclado en las apolilladas alfombrillas rojas, en sus goyitas y oscarcitos de rancios magnetes, de encumbramientos autorales y cinismo presupuestario que mantiene la refinada cutrez estética de los cultivados.

Dejarnos desarmar por lo acertado de otros modelos de producción que nos lanzen a la naturalización del cine, a la inmersión callejera de rodajes, a la creación de modelos digitalmente artesanales, de creación colectiva de películas, a imaginar planes y estrategias de emergencia de un Cine popular que no quede sepultado bajo el prejuicio de unas minorías decadentes. A hacer y vender el cine como se hace con el pan ecológico de un artesano del oficio, con nobleza, dignidad y constancia.

36

Modelo para armar.

Cine posible para las periferias próximas.

La semana pasada nos contamos una historia para reaccionar. Y decíamos muy brevemente cual era la reacción.

Leyendo el lúcido libro de Alberto Elena *Los cines periféricos*, nos damos cuenta que, por lo menos a los occidentales que hemos crecido bajo el influjo de este imperialismo audiovisual euronorteamericano, nos vale la pena seguir recorridos que nos alejen definitivamente de su modelo de representación, no tanto para salir a la caza desesperada de otros modos de hacer cine y enrolarnos en experiencias lejanas que nunca conoceremos en profundidad sin estar en ellas pero sí para estudiar desde la distancia aquellos cines no hegemónicos que nos provoquen los sanos conflictos que puedan llevarnos a la deserción definitiva de las caducadas formas de la industria de siempre.

Cuando hablabamos de Nollywood, en el artículo anterior, no lo decíamos por sumarnos a una especie de tópico de que allí hay un cine popular que se levanta como industria contra el cine imperial y bla bla bla, aunque desde el punto de vista del negocio puede haber una lectura que se aproxime a esto. Solo que resulta estimulante extraer de su mediano análisis las líneas de fuga que nos permitan escaparnos de nuestro laberinto postmoderno de autores y marcas amparados por una crítica promocional que ya raya en una especie de prensa rosa cinematográfica por momentos patética : *que fulanito ha escrito un guión maravilloso y ha viajado a hacer una película con el (otro) famoso y millonario pintor no sé quien, que el otro fenomenal cineasta ha hecho un film formidable y ahora está pensando en rodar otro film formidable de no sé qué con una inversión de tanto ya que ha recaudado tanto en la primer semana de estreno...*

A Nollywood lo mencionábamos sabiendo que esa industria nigeriana puede parecerse a una caricatura de Hollywood pero en versión pobre y tipo maquila audiovisual, dónde no creemos que haya santos y puros negociantes que salvaguardan con su cine a millones de pobres. Pero sí encontramos síntomas que nos despiertan la imaginación para reaccionar. Mirando un documental emitido por la televisión francesa sobre este fenómeno, algunos de sus responsables remarcan que con la mutación tecnológica, el haberse apropiado de las cámaras y los ordenadores y contar sus propias historias con bajísimos presupuestos les ha permitido crear esa industria del cine que los cultivados llamarían "casera y cutre". Este cine nigeriano podría bien ser una caricatura de la caricatura de la realidad que es el cine comercial. Que la caricatura hegemónica de la realidad se sienta agredida por la caricatura de sí misma que otros han decidido hacer no deja de ser curioso. A los occidentalizados, la estética del panfletismo comercial nos parece tolerable porque nacemos y vivimos inmersos en ella. Si fuera al revés y viniéramos de algún territorio alejado de la influencia audiovisual occidental y con solo los referentes

de la vida que vivimos, de lo que vemos y oímos en la realidad, mucha de esta macarrería comercial que hacemos en occidente, nos resultaría inverosímil, ridícula y absurda. Pero no, la costumbre domestica, y lo criticamos sin que nos repugne, que quizá sería lo más noble. Toda esa producción comercial que plantea simplificada y grotescamente la vida de policías, la vida en un hospital central, la vida familiar, las relaciones humanas o la defensa del mundo por parte de un anormal que él solo tiene el poder de detener una catástrofe o que en medio de una explosión salta por el aire salvando al mismo tiempo a su chica y diciéndole "I love you, baby" y otro montón de sandeces que como dijera Kiarostami "no solo es que no te dan nada, es que encima te quitan", nos parecen normales. Una estética por otra. Hollywood ridiculiza la realidad desde siempre. Así que, que ahora monten una industria los nigerianos copiándoles sus géneros pero protagonizándolos ellos y ellas mismas logrando una conexión masiva de sus films, por qué habría de molestarnos.

No deja de ser cómico que lo que a Hollywood le ha costado casi un siglo en construir, a base de una sangrante guerra comercial contra todos los mercados del audiovisual, a los nigerianos, aprovechando la coyuntura tecnológica actual y una situación social complicada de pobreza, les haya costado menos de 20 años una industria que le supera en cifras de películas y les reporta, al parecer, cuantiosas ganancias. Habrá que saber cómo se estructura ese negocio. Un poder de tal magnitud nunca es inocente en sus efectos sociales. Pero mientras los anquilosados cineastas independientes andan desesperados por financiaciones enormes de su cine unipersonal de rodajes sofisticados que luego no hace más que provocarles postmodernas angustias dada la escasez de público que generan con sus creaciones perfectas, los nigerianos parecen vender sus videos como churros a la propia población local. Habrá que analizar más, como siempre y estudiarlo más detenidamente. Pero hasta en este sentido preferimos fijarnos en un fenómeno como éste que seguir estudiando (quien dice estudiando dice reforzando) al cine de siempre: *que John Ford y el cine clásico y que Cassavettes que revoluciona el cine y que luego Godard que es un fenómeno y rompe con todo, y que la pureza de Bresson pero además la influencia de Ozú en Wenders pero que fijate que el cine político deja su huella pero el 68 al final es absorbido como pura iconografía pero que ¡no! ¡no! yo es que estoy más con el cine asiático, tienes que ver a Kim ki duk?, ¡ah, no! es que estoy con Jia Zhangke pero recuerda que el cine independiente norteamericano luego decae... porque Jarmuch, uy si pero es que un festival como Sundance y puf.... es que ya cansa, así nos pasamos los que algo decimos entender de cine... Parecemos un apartado de pintura de la Casa del Libro que cada año sacan los mismo libros de Picasso, Van gohg o Miró pero con diferente maquetación para recordarnos que eso es la pintura.*

No hay problema, eso fue la pintura, tenemos que estudiar esa historia, pero también saber que el Guernica de Picasso ya ha pasado a la sala "cementerio" del Reina Sofía... por algo estará en el cementerio ¿no?... es que a lo mejor es ya un

cadáver y parece que lo queremos ver como si estuviera andando por las calles provocando al personal como icono activo. O si no, pues probemos a sacarlo otra vez a la calle, que en una de esas resucita. O simplemente crucemos la línea trazada en el piso delante del cuadro en el museo y toquemos la tela. A ver si no salta el control policial.

Las Guerras del cine se titula el libro del crítico norteamericano Jonathan Rosenbaum que citamos hace ya tiempo. Sabe de lo que habla. El cine ha sido siempre una actividad inmersa en una guerra política y comercial e incluso en muchos momentos custodiada disimuladamente de manera policiaca. Una guerra por modelos de representación.

Sostiene Alberto Elena en el libro que mencionamos arriba, que los Estados Unidos *"solo a raíz de la Gran Guerra Mundial conocerán un auténtico despegue"*. ¡Qué raro!, algo norteamericano que crezca a raíz de una guerra. Dice el autor que en 1908, *"el 45% de los filmes exhibidos (en EEUU) eran extranjeros"*.

Sigue diciendo que los cines nacionales hicieron su primer impulso de establecimiento ya en los años 30 con la aparición del cine sonoro. Cita el caso de Brasil, por ejemplo, que *"tras haber conocido una asombrosa bella época... se vería abruptamente sumido en una profunda crisis a raíz de la fundación de la Companhia Cinematográfica Basileira en 1911, toda vez que ésta operó como un virtual monopolio de la distribución y exhibición... al servicio de intereses extranjeros"*. 1911. Pone más ejemplos de lo mismo en otros continentes.

Con lo cual, la *"la enunciación de cines nacionales"* será tardía a la realidad y aparecerá cuando la crítica euronorteamericana descubre que *"hay otros mundos cinematográficos"*, a partir de la presentación y premiación en 1951 en la Mostra de Venecia de *Rashomon* de Akira Kurosawa, una película narrativamente apta para el público cultivado.

Agrega Alberto Elena: *"la todavía pendiente reconstrucción de una auténtica historiografía mundial del cine, pasa, pues, necesariamente por devolver su visibilidad a estas importantes tradiciones cinematográficas eclipsadas durante largo tiempo por nuestra (auto) complaciente historiografía"*.

Pero aquí, en España, como nosotros no somos historiadores para aportar algo a este vacío, lo que nos ocupa es la formulación de un Cine Popular para la periferia propia. La periferia que vive en las afueras del limbo de los responsables de la producción cinematográfica hegemónica. Un modelo que estamos formulando valiéndonos de todas estas reflexiones y poniéndolo en práctica, no sin muchas dificultades. Para hacer cine con la gente común que definíamos en otro artículo, con la gente que no produce películas pero que deberían apropiarse ya no solo de las herramientas sino del saber para poder hacerlo, así, como otros modelos nos demuestran que está siendo posible.

Nuestro modelo se va aclarando. Lo que buscamos escribir en el *Manifiesto 2 del Cine sin Autor* es justamente algo que aclarándonos arroje un poco de luz a otros

y otras. Un modelo de hacer películas planteando una realización en ruptura frontal con el hegemónico que lleve a un modelo posible de Industria Popular Cinematográfica. El término es también una estrategia. No buscamos crear un negocio que se llame así para dirigirlo. Estamos formulando una industria sin jefes, sin cedes centrales, no mercantil, quizá nómada, mutante, escurridiza. Una industria de producción social diseminada, quizá, llamar industria a "*una actitud social de producción*". Queremos hacernos consciente de que se puede producir realidad social y política usando lo cinematográfico como herramienta.

Y tampoco tenemos pretensión alguna de crear un aparato dogmático para seguir como si fuera un recetario, sino para quebrar todos los conceptos aprendidos del cine proponiendo otros que permitan desprogramar nuestra viciada forma de ver y oír a través de lo cinematográfico y que nos permita reaccionar políticamente tanto a los y las cineastas como a la gente que no lo es. Otras personas lo harán mejor que nosotros, seguro.

Un boceto de ese modelo que estamos armando podría ser, brevísimamente expuesto:

Parte 1: Para hacer una película de Cine sin Autor, de Cine Popular, en ruptura con el modelo mercantil de hacer cine:

Criterios metodológicos por razones políticas:

a) *Reventar progresivamente la propiedad de productores, autores y autoras en el propio proceso de realización de las películas ofreciendo una forma de suicidio cultural voluntario de este dispositivo autoral o en su defecto dejar clara la posibilidad metodológica de un homicidio autoral para que la gente, un grupo de personas cualquiera, haga efectivo el crimen cultural. Cada película debe ser una experiencia social de ruptura, particular, original.*

b) *Criterios de realización: Redefinición de los términos cinematográficos y creación de una nueva significación de la nomenclatura filmica: cine, guión, rodaje, montaje, posproducción, exhibición, distribución, cineasta, personajes, etc, etc.*

c) *Un film de Cine sin Autor paso a paso. Nuevas Funciones. Para cambiar un funcionamiento hay que definir nuevas funciones en sus piezas: qué hacen en un film de Cine sin Autor: los/las cineastas, la gente participante, cual es la función de las cámaras, de los montadores con sus montajes, de la postproducción, la exhibición, la distribución, etc.*

Parte 2. Para desarrollar una Industria Popular Cinematográfica de naturaleza no mercantil que desarrolle filmografías locales populares en una sociedad como la nuestra.

a) *Resignificar el concepto de industria cinematográfica. Proponer uno ajeno al modelo empresarial mercantil. Esa "actitud social de producción" que acabamos de mencionar.*

- b) Como y con qué crear una Unidad de Acción Cinematográfica en un sitio cualquiera. Un grupo de cinematografía popular.*
- c) Resignificar los conceptos de valoración de lo industrial en el cine, para romper con los condicionamientos mentales-mercantiles de la forma y la estética heredados del Viejo cine. Ofrecer otra conceptualización que abra la imaginación a un cine insurreccional con prioridad en los beneficios sociales, políticos y culturales. Resignificar la estética y el uso del cine.*
- e) Explicitar cómo creemos que debe funcionar una Unidad de Acción cinematográfica en relación a su entorno social. Nuevas funciones de los cineastas y activistas audiovisuales con el entorno social de lo real. Nuevas funciones de la gente que no lo es y con respecto al dispositivo cinematográfico. ¿Qué aporta un grupo de personas cualquiera en una filmografía popular? La función social de las tecnologías digitales actuales. Condiciones para la apropiación socialmente eficaz de los medios de producción en el nuevo cine. Etc, etc.*

Son algunas de las bases que estamos desarrollando. Nos queda mucho trabajo aún. Todo o toda el que quiera unirse, pues será bienvenid@. Estamos abiertos a todo aunque reconocemos que andamos dialécticamente armados.

37

Industria Popular Cinematográfica. Más pistas para un levantamiento audiovisual

El término *industria* nos lleva instantáneamente a una especie de estructura empresarial que en nuestro caso nos remite a las del cine tal cual las conocemos. *Industria*: una serie de procesos y procedimientos por los cuales una materia prima es transformada en ciertos productos determinados. En el caso de la industria del cine imperial, la de su modelo hegemónico, es discutible la materia prima que es transformada en película, pero generalmente se trata de un cruce entre la subjetividad creadora de personas de la minoría productora con un flujo de capital que otras personas de esa minoría aportan para la realización, distribución y exhibición de sus films. La materia prima de esta industria es el dinero que busca su rentabilización en el oficio de producir películas. En el cine más honesto (por menos mercantil), el móvil es la necesidad de una subjetividad autoral que quiere expresar una percepción privada en el campo de lo público valiéndose del cine. Aunque, en este cine, la pretensión de rentabilidad siempre está latente y activa. La industria remite también a una infraestructura que contiene una diversidad de funciones que conforman su cadena de montaje. Dicho de forma simple, en el cine se dan: una infraestructura material de espacios, maquinaria y tecnología más un personal estructurado jerárquicamente según unas tres categorías de oficios o funciones: 1) funciones de producción (la logística material, territorio de inversores y productores, gestores, administrativos, etc); 2) un equipo de realización (territorio de directores, guionistas, profesionales de la fotografía, iluminación, montadores, ingenieros de imagen, de sonido, de cámara, actores y actrices, maquilladores, etc) y 3) un equipo de marketing (territorio de expertos en venta, comunicación, publicidad, promoción, etc).

Cuando agregamos el término popular, es posible que el imaginario nos lleve a pensar en un modelo similar en infraestructura y procedimientos que contraponga otro tipo de contenidos y formas a la industria hegemónica. Una especie de contra industria que al estilo del viejo cine político, ofrezca un tipo de películas críticas.

Pero no, para empezar, en términos generales, con **Industria Popular Cinematográfica** nos referimos a una "*actitud social de producción fílmica*" que supone una serie de procesos y procedimientos socio-cinematográficos a asumir por parte de un sujeto social (colectivos de personas con sus vidas, materia prima de nuestra industria si hacemos un forzado símil) para generar su propia cinematografía. No estamos planteando como prioridad una infraestructura física, ni una maquinaria pesada, ni un personal profesional estructurado jerárquicamente a la cabeza del cual ponernos quienes formulamos este tipo de cine. No estamos buscando hacer nuestro chiringuito particular.

Siguiendo con el forzado símil, en lugar de un edificio como infraestructura industrial, hablamos de una *"infraestructura en el carácter social de grupos de personas, un edificio de saberes, convicciones y prácticas que sustenten una percepción y una reacción ante el mundo cinematográfico y audiovisual tal como lo heredamos"*

La *"actitud social de producción fílmica"* consiste en que un colectivo de personas llegue a la conciencia de que apropiándose de los medios cinematográficos a su alcance (cámaras de video, fotográficas, grabadoras y cualquier herramienta capaz de crear imagen y sonido propios) puede embarcarse en la producción de su filmografía.

Una serie de prácticas, saberes y conocimientos que puestos a funcionar en un sujeto social, en las vidas y las circunstancias de ese colectivo pueda originar realidad fílmica, películas, representación audiovisual.

Muchas veces, el tópico habitual es decir que se ha llegado a una autonomía tecnológica y que cualquiera puede hacer una película. Pero no llegamos a formular con precisión los pasos a seguir, sobre todo en el terreno de la producción colectiva. Porque un grupo de personas cualquiera puede hacer una película y desarrollar su filmografía, pero no puede hacerlas bajo los procedimientos de la industria imperial, más que como malas copias.

Quienes creemos necesario montar las bases para una **Industria Popular Cinematográfica**, lo que deseamos es implantar las bases conceptuales de una actitud en la gente común y demostrar que se puede realizar cine trabajando conjuntamente y bajo los procedimientos que estamos desarrollando, con una metodología precisa que en nuestro caso definimos como Cine sin Autor, pero que otras experiencias de cine colectivo están desarrollando con sus propios nombres.

Si bien parecen evidentes las nuevas condiciones tecnológicas que permiten una autonomía en la producción audiovisual, no nos parecen tan evidentes las condiciones de nuestra conciencia social y colectiva de reacción para su uso. Un uso que en nuestras sociedades, por el contrario, se ha disparado justamente hacia el extremo del aislamiento individual en el terreno de lo real y el desmantelamiento de toda red organizativa que permita la reacción y la acción. Nuestro trabajo como cineactivistas pasa por asumir este desajuste y trabajar para demostrar social y cinematográficamente que un nuevo cine popular supone una tarea insurreccional necesaria y posible en el terreno del capitalismo cognitivo e imaginario.

El compromiso de un nuevo cine político, tal como lo entendemos, consiste en que asumamos como realizadores y realizadoras la responsabilidad de trabajar por alimentar este cambio de percepción social sobre la representación cinematográfica a la que el colonialismo audiovisual corporativo intenta mantener en los viejos esquemas del cine imperial: *"nosotros (las minorías empresariales y artísticas) hacemos el cine y ustedes, el resto de la población, lo miran y como mucho lo discuten hasta nuestra próxima película"*

Un cambio así, solo ha sido posible, en las experiencias que estamos estudiando, con trabajo constante de muchos, muchos años. Y en un trabajo de largo aliento es en el que nos hemos empeñado en transitar.

Un colectivo que se dispone a hacer cine popular conforma una *Unidad de Producción y Acción Cinematográfica* (UPAC - por darle el nombre que mencionamos en otro artículo-). El edificio se levanta sobre la convicción colectiva de que pueden hacer el propio cine con la tecnología que tengan a mano y metodologías colectivas de realización precisas. Muchas UPACs, muchos colectivos anclados en su realidad conformarán la industria que proponemos. No necesitamos ninguna sede central, ningún órgano que la centralice.

Esa "*tecnología inmediata y a la mano*" es popular, justamente porque se trata de medios de producción en manos de gente cualquiera que decide utilizarlos para la fabricación de sus películas, rompiendo con los fantasmas de que el cine es un campo de privilegiados expertos con altísimos presupuestos. La historiografía oficial del cine cuenta en su haber con películas hechas con las más diversas formas estéticas y con mínimos costes. El cine es la posibilidad de dotar de sentido a una gran variedad de materiales para ordenarlos en el transcurrir de una película. La batalla cinematográfica ya no es solamente estética sino sobre todo política y ubicada en el campo de la producción.

Esto no establece la condena de un Nuevo Cine Popular a los medios artesanales y domésticos de los que parte. No ha ocurrido así en las experiencias que estamos estudiando y que lo están consiguiendo hacer. Partir de una elaboración más artesanal con medios propio de bajísimo coste, supone siempre una progresiva maduración a base de hacer las propias películas. Lo que asegura este arranque dentro de un colectivo, es una sana relación entre la tecnología posible y las posibilidades formales, narrativas y estéticas que abrirán campos originales de creación. Así que la industria para la que trabajamos si no recibe ningún apoyo puede edificarse incluso sin capital de inversión y solo con capital organizativo. Organización social y organización de los propios medios de que se dispone.

Pero siempre que hablamos de esto nos vemos obligados a aclarar que no estamos haciendo un "*Manifiesto del cine pobre*" como el que planteara hace algunos años el cubano Humberto Solás. Coincidimos con el diagnóstico pero creemos que no basta con "dogmatizar" la producción de bajo coste como una bandera de reclamo para que este cine se "*inserte*" y consiga su lugar en la distribución o un lugar en el mercado del cine. En todo caso, que estos efectos solo sean efectos añadidos a un trabajo profundo. No se trata solo de un cambio de "*desalienación del público*" si esto refiere al viejo espectador, como dice el texto, sino de una desalienación de su estado de producción (o su estado de improducción, si somos más precisos).

Cualquier grupo social tiene derecho a contar con recursos suficientes para su propia producción audiovisual. Si hablamos de un cine hecho con "*los medios que existen al alcance de las personas que no producen cine*" es, por no postergar la reacción y poder demostrar que aún así, es posible hacer el propio cine. La Indus-

tria Popular Cinematográfica necesita, en primer lugar, como sostén, esa infraestructura de carácter que mencionamos y que sustenta la reacción social con respecto a la producción de cine. Necesita esa convicción de que desde el punto de vista socio-cinematográfico es posible un cine popular como está demostrado, pero, en segundo lugar, no traicionaríamos ninguna de nuestras convicciones si a la reacción siguiera el apoyo por ejemplo de un gobierno decente que la sustentara en el tiempo y diera continuidad al trabajo promoviendo un cine popular. No somos idiotas ni militantes filantrópicos o heroicos. Estamos tratando de ofrecer seriamente caminos de reacción tanto para la gente no productora de cine, como para cineastas y videoactivistas y también para los inversores y las instancias oficiales que controlan los flujos de dinero.

Seguiremos hablando y desarrollando este tema.

Queremos llegar a ofrecer una teoría y una práctica coherente desde las cuales se pueda evolucionar y mejorar cuando, una vez formuladas enteramente, otros grupos ayuden a mejorarla y a mejorarnos. Sabemos que la tarea es compleja y larga. Pero por algún motivo, hemos tirado los perversos relojes del tiempo capitalista. No nos mueve la prisa. Eso nos asegura una buena reacción.

38

Ja ja ja. Griterío en el gallinero de la Vieja Industria Cinematográfica. La monarquía fílmica y su canibalismo comercial.

En aquel limbo de creadores financiados por el estado, de productores de películas para una sociedad que tiene la vida en otra parte, en ese gallinero creativo de la minoría autoralmente descolgada de las problemáticas reales y que en una gran mayoría hacen sus producciones bajo el manual de rentabilidad que puedan sacar de sus peli-franquicias o movidos por una subjetividad hedonista, en ese irreal mundo de la película como negocio, hay movimientos y griteríos.

Por un lado, parece que el "**Misterio**" de Cultura *"publica en el BOE una nueva orden derogando la anterior ley antes de que Europa diera el visto bueno a la nueva orden"* aunque alguno lo desmiente.

Por otro, los medianos y pequeños productores y sus colegas levantan la voz (los bolsillos) con un manifiesto *Cineastas contra la Orden*, creando la duda -dicen- en Bruselas, que empieza a desconfiar del texto y posterga su aprobación. No está la anterior pero tampoco la nueva y esto lleva a que el cine entre en un vacío legal momentáneo: no hay ley que lo regule y la pasta se posterga. Otros lo desmienten.

Según las informaciones del otro gallinero, el mediático, algunos de los reclamos son que:

- *"por primera vez, las ayudas del ICAA se concederán en función de si una película es cara o barata, y no según su contenido o su interés para el público".*
- *"pretende desterrar el cine que se hace por menos de dos millones de euros de inversión"*

- *"sólo recibirá dinero quien ya lo tiene o quien está seguro de generarlo".*

- *"eso provocará la eliminación de facto de alrededor de un 60% de las producciones anuales "que son, de hecho, las que producen un cine de diversidad cultural, de una mirada en gran medida diferente e innovadora",*

- Alex de la Iglesia, desde la Academia de Cine, intenta mediar: *"Que haya paz. La Ley del Cine es lo mejor que tenemos para que nuestra cinematografía crezca y se desarrolle la industria. Posiblemente mi rodaje -y el de muchos otros- se va a ver afectado por esta decisión. Todos los proyectos se van a resentir, pero yo soy optimista, creo que se va a solucionar en breve y que estamos en el mejor año del cine español".*

Gerardo Herrero declaró que: *"Esta decisión de Bruselas ha sido producida por la idiotez de algunos de los Cineastas contra la Orden que no tienen ni idea de lo*

que hacen y tiran piedras contra su propio tejado. Muchos de esos firmantes lo único que saben es chupar del bote y hacer películas que no interesan a nadie". Por un momento, los medios alarmistas lanzan la posibilidad de la paralización del cine español. Otro director dice que *"Todo esto está traspasando a toda la sociedad. Se está hablando de un cisma en el cine español que no es tal..."*

Y así siguen.

Parecería que al salir a la calle no habrá otro comentario que "la gran incertidumbre cinematográfica". Ooohhh! En los mercados, en la calle, el vagabundo, la taxista, maestros, obreros de la construcción, enfermeras y oficinistas... toda la gente estará preocupada porque la industria del cine, en un caso extremo que por supuesto no sucederá, podría llegar a dejar de hacer un número importante de películas.

En realidad solo se trata de un sector más dentro del gran concierto de los millones de parados. Y si el paro no es agradable, no lo es para ningún colectivo. Pero este gallinero de lo cultural que chupa dinero público para hacer algo que debe y puede producirse de otras maneras, no tiene tanta importancia cultural, es más, no tiene ninguna importancia más que como un mal espejo de lo que somos. La ley del cine no es la ley del cine sino la ley de *"los del cine"*. No nos atañe al resto de la sociedad. Es un acto de irresponsabilidad legalizado que favorece al minoritario sector de las empresas productoras del cine y el audiovisual y sus allegados. Los demás somos espectadores y espectadoras. ¿No es lo que buscan? Espectadores. Pues somos lo que han querido que seamos. Ojalá seamos un día los espectadores de su ruina como industria. Entonces ya no sería un vacío legal sino un vacío de producción que permitiría la emergencia de otros cines en el ámbito nacional. Si no participamos en su producción más que como inversores anónimos e involuntarios de un dinero público que les deja vivir. Si no participamos en la exhibición más que como burros compradores de entrada de sus películas. ¿Por qué ahora deberíamos hacernos partícipes del quiebre de su chiringuito?. Muchas empresas quiebran. Y vemos salir a poquísimos cineastas y productores a documentar las ruinas humanas que dejan las miserables condiciones del mercado capitalista y que cuando lo hacen, apenas tienen alguna incidencia en la población afectada

Que ahora descubran los pequeños y medianos productores cinematográficos que los procesos del capitalismo democrático y su lógica del mercado se reduce a un canibalismo comercial donde el más fuerte se va devorando a los más pequeños, es como descubrir que todos tenemos mierda dentro y que cagamos. ¿Por qué quejarse ahora de que huele?.

Es exactamente el mismo canibalismo cultural que ejercen las minorías con respecto al resto de la sociedad a la que se le obstaculiza su potencial organizativo y productor. Les gusta jugar a crear *"nuestras"* películas pudiendo vivir muchos cómodamente de ello, pasando completamente de generar espacios democráticos y participados de producción en el campo de la representación audiovisual. Pues ahora no se escandalicen porque la misma ley de canibalismo capitalista puede dejar fuera a una parte que antes estaba dentro. Son *"Las Reglas del Juego"*. Pe

ro no, ahora se comenta que el griterío privado del cine *"se está traspasando a la sociedad"* .

La ley del cine es la regulación del reparto de las empresas y productores de cine y sus equipos. Denle una ojeada si no. Es todo un privilegio que una minoría tenga una ley de reparto propia para una actividad que no beneficia a la sociedad, sino que le ofrece anualmente algunas horas de ocio. En el año 2008, según la información del propio *"Misterio"* de Cultura, se produjo la cifra más alta de películas de los últimos 26 años, 173 películas. Tenemos que entender que la mayor parte del dinero público destinado al cine y el audiovisual se legisla para ofrecernos a la sociedad, redondeando a hora y media por film, unas 300 horas de ocio, entretenimiento y alguna que otra reflexión. ¿Nos vamos a preocupar por perder 300 horas de ocio producidas por unos comerciantes de la imagen?

¿El gallinero del cine y su chiringuito democrático cofinanciado con fondos públicos se piensan que su bienestar le va a acarrear a la gente cualquiera alguna preocupación?

¡Vengan a ver nuestras películas hechas con parte de vuestros propios fondos públicos, nos dicen! Pero si deberían ser gratis vuestras películas porque ya les hemos pagado una parte de la producción. ¿No es suficiente?. La representación y documentación fílmica de una sociedad debería ser producida por las personas organizadas para tal fin. Debería haber un tribunal popular para juzgar críticamente si la representación de personas, situaciones, problemáticas, ficciones, imaginaciones y fantasías que estos productores y autores hacen reflejan la manera en como la gente es, vive o crea sus propias fantasías. El cine es el derecho de colectivos a producir su propia imagen y no un privilegio de unas minorías para que lo realicen a su antojo. El viejo cine nunca ha pensado en esto.

A quienes nos empecinamos en teorizar y practicar otra forma de producción social de la cultura y específicamente del cine, en realidad, lo que nos daría satisfacción es que los participantes de la industria del cine, la del glamour imitativamente cutre y de creación hedonista, se terminen de canibalizar entre ellos, y se dediquen a algo más que pasarse años haciendo subjetivismos estéticos de minoría acomodada. Nos agradecería que su extinción liberara así los fondos públicos para una seria producción cinematográfica de una naturaleza totalmente diferente. ¿Creen que no es posible?

A este país no le basta con mantener constitucionalmente una Monarquía con Familia Irreal que le represente, sino que también sostiene legalmente a una minoría de la producción cinematográfica que crea contenidos tan irreales como la Familia monárquica.

¿Y si desapareciera esa industria del cine? ¿y si este sector se fuera íntegramente al paro? ¿Cuál es la enorme gravedad?. Lo primero sería una liberación de la producción cultural. Lo segundo es un efecto colateral de una crisis de un sector, tan lamentable como la que permanentemente se da en otros sectores y aún así, seguimos tragando. La diferencia es que la representación cinematográfica de una sociedad no debería equipararse a la de una producción de zapatos.

Pero el cine, el cine, ¿se piensan que porque uno o dos centenares de creadores desaparezcan va desaparecer la producción cinematográfica de este país? Pero ¡por favor! Lo que pasaría sería una explosión de creatividad si el gobierno, con la *González Que Se Extingue* a la cabeza tuvieran la decencia política de hacer de esta actividad una verdadera plataforma de producción social de la cultura. Y si no, que prueben a hacer una convocatoria a todas las personas y grupos de videoactivistas y cineastas que andan organizándose y que inicien una prolongada consulta organizativa de todos y todas aquellas que no sean empresas, productores y profesionales de la industria, a todo aquel que no pertenezca al chiringuito inscripto en el Registro Administrativo de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales, integrado en el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. ¿Por qué no inician un proceso serio de democratización del cine y el audiovisual?. Nos sobran ideas, ganas y capacidad a quienes estamos fuera de la Cinematografía Irreal de este país. Si mucha gente lo intenta diariamente sin apoyos, ¡cuánto cine producirían con ellos! Por favor, que no somos idiotas. Solo reclamamos una política decente y un planteo serio que democratice el saber y el dinero con que se producen año a año el centenar de películas de una pequeña minoría afincada en los procesos del viejo cine del negocio industrial.